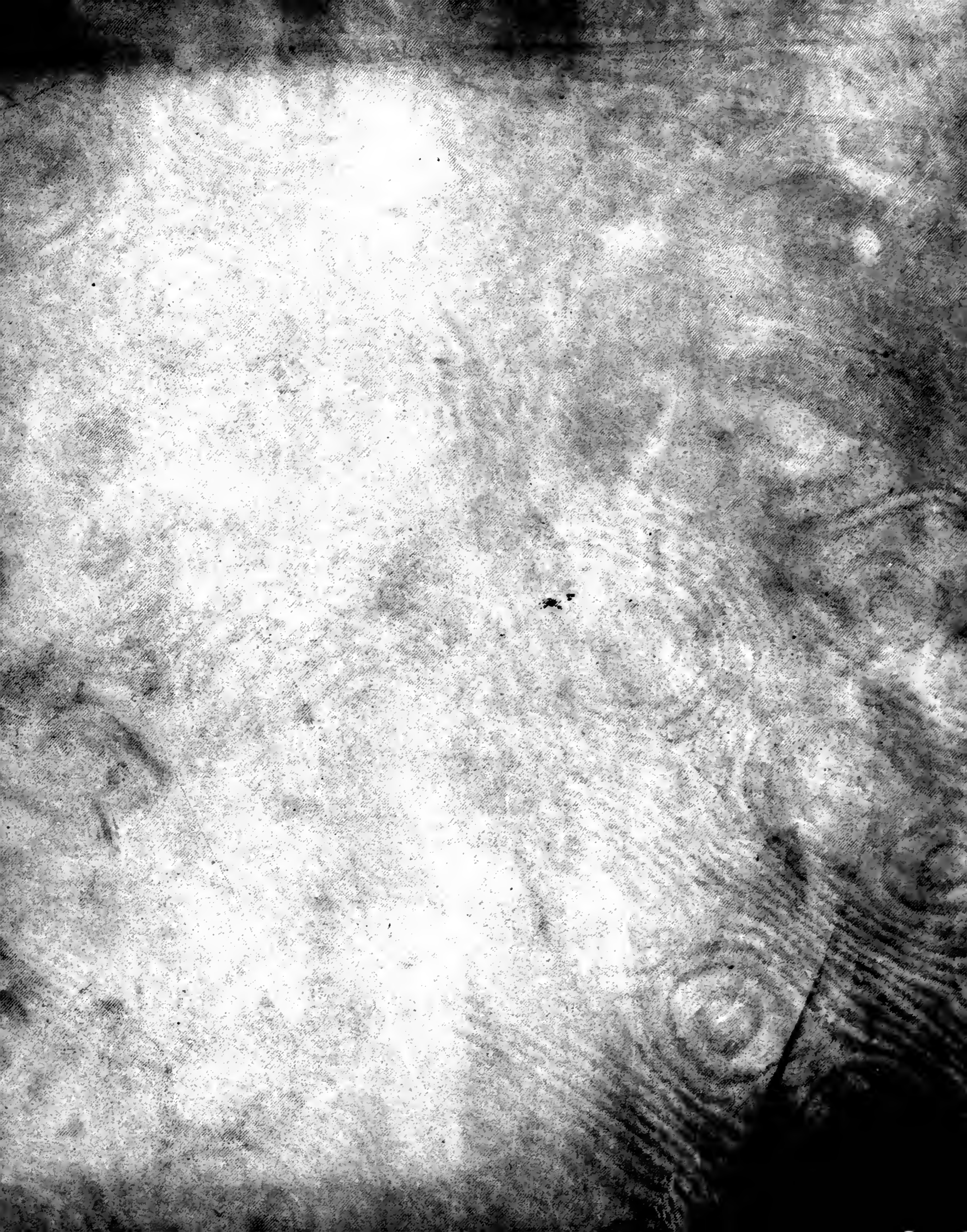






PROGRAMM

des

kaiserl. königl. Gymnasiums

zu

Kremsmünster

für das

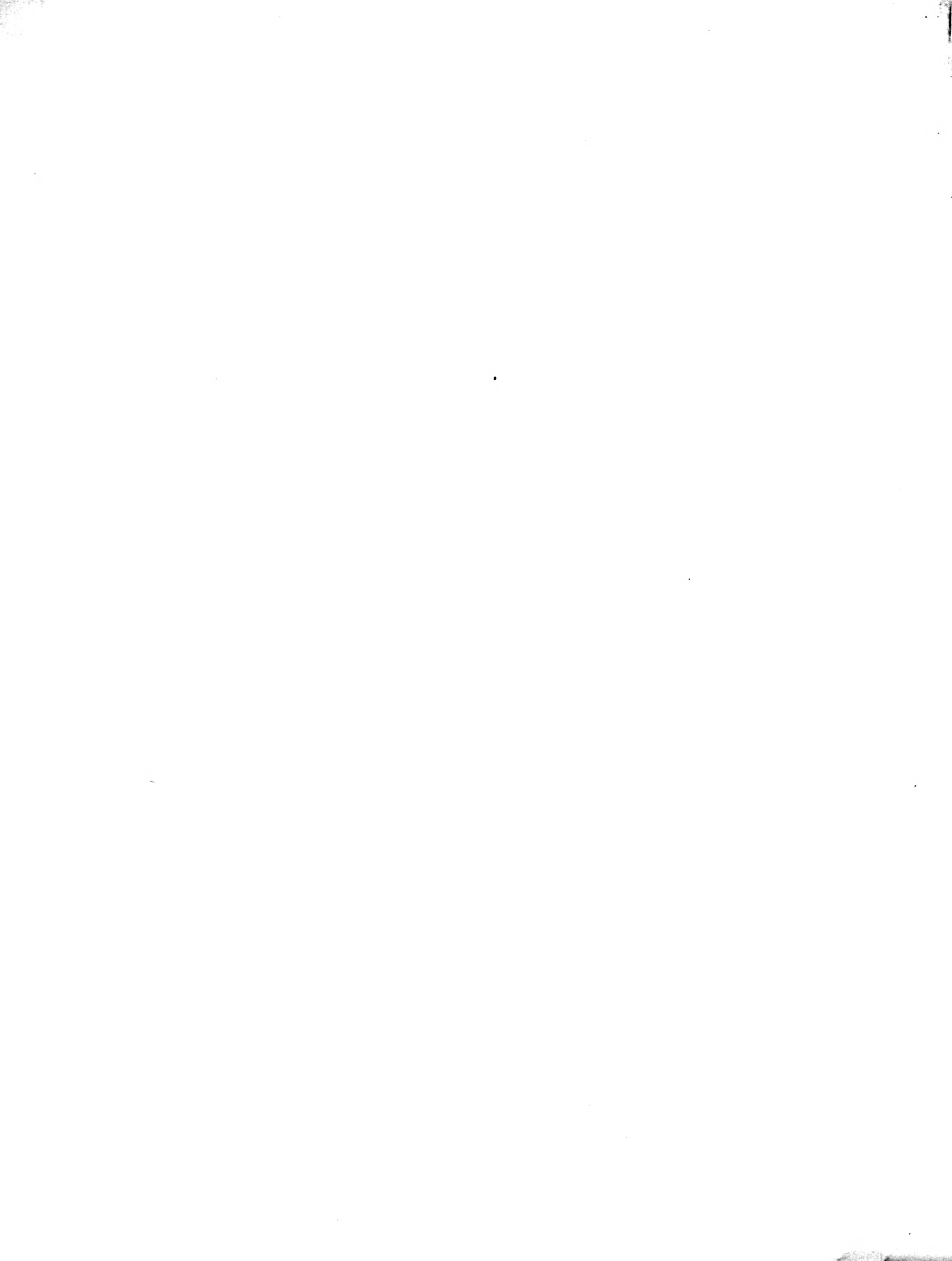
Schuljahr 1870.



Linz 1870.

Druck von Jos. Feichtinger's Erben.

Verlag der Direction des k. k. Gymnasiums zu Kremsmünster.



B. Piringer

Des Sophokles Elektra und die Trilogie.

Als Nachtrag die Frage:

Besass die römische Litteratur das Satyrdrama?

Wer in einsamer Stunde der Weihe ergriffen ward von des Sophokles tragischer Muse, erschüttert von des Königs Höhe und Tiefe, durchschauert von der Helden Grösse, Jammer und Tod, fortgerissen von des Kindes und Weibes Liebe und Muth, erquickt von der Schwestern lieblichen Gestalten; wessen Ohr dann entzückt der Chöre erhabene Lieder vernahm, wie sie mit süßem Wohllaut tönen, mahnend und hebend und tröstend zu all der Freude und Liebe und Leid; kurz, wem für seinen Sophokles das Wort des alten Homer Geltung hat:

δῶρον, ὅ τοι κειμήλιον ἔσται [1]),

für den wird jede Frage groß sein, die dessen herrliche Schöpfungen berührt; er wird mit gleichem Ernste und Interesse eine Variante abwägen, dem Gange des Trimeters nachspüren, oder den Bau einer Strophe zergliedern, wie er andererseits um die grundlegenden Probleme sich kümmert; er wird oft und oft jene Edelsteine gegen das Sonnenlicht der Wissenschaft halten, damit sie um so herrlicher glänzen.

Kein Wunder daher, wenn schon oft und immer von neuem die Gelehrten eine Frage beschäftigte und beschäftigt, die für das Verständnis der Sophokleischen Dichtungen eine brennende ist, die Frage nämlich, ob diese Dramen einer trilogischen Komposition angehören, oder dieselbe ausschließen. Es ist dies eine schwierige Frage, welche die gründlichsten Kenner zum Gegenstande wissenschaftlicher Forschung nahmen; *ferimur per opaca locorum.* [2])

Wenn dieselbe auch der Verfasser dieses bescheidenen Aufsatzes in Beziehung auf Elektra behandelt, so ist er natürlich weit davon entfernt, sich in den Kreis von Männern zu drängen, die ein Recht haben, hier ein Wort mitzusprechen; es sei vielmehr nur ein kleiner Versuch, der *horis subsicivis* die vorliegende Gestalt gewann. Nebenher darf sich der Wunsch äußern, einen oder den anderen Studierenden anzuregen, der, über seinen Homer hinaus, einen Blick in das Heiligtum Sophokleischer Kunst wagt, ihn auf eine Frage wenigstens aufmerksam zu machen, die bei diesem Heroen der Tragik kaum umgangen werden kann.

Studien über die Trilogie führen von selbst auf die Frage über das Satyrdrama, das als heiteres Nachspiel zur Trilogie beliebt war und wovon uns bekanntlich der Kyklops des Euripides als einziges Beispiel erhalten ist. Ob diese eigentümliche Gattung szenischer Darstellung auf griechischer Bühne auch von römischen Dichtern versucht wurde, ist vielfach besprochen, und erst vor kurzer Zeit meinte Spengel [3]) die Satyrspiele der römischen Litteratur zusprechen zu müßen. Es soll diese Frage im angekündigten Nachtrage kurz und bündig mit Bezugnahme auf die bekannte Stelle aus der *Ars* des Horatius [4]) besprochen werden.

---

[1]) *Od.* α. *311.*
[2]) *Vergil Aen. II. 725.*
[3]) *Philologus* B. XVIII. S. 90. Anm. 2.
[4]) *Horat. Ars poet.* v. 220—250.

Um Ordnung in das Aufsätzchen zu bringen, möge es in drei Paragraphe zerfallen; der erste wird einiges über die Trilogie zu besprechen haben; der zweite kann nicht Umgang nehmen von dem bekannten Ausspruche des Lexikographen Suidas im Artikel Sophokles: Καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν.[1]) „Auch machte er selbst den Anfang damit, im Wettkampf mit Drama gegen Drama aufzutreten, aber nicht mit einer Tetralogie." Diese zwei Paragraphe behandeln demnach eine historische Frage. Der dritte Paragraph wird die Elektra prüfen in Bezug auf trilogische Komposition, eine Erörterung, die mehr ins Gebiet der Aesthetik eingreift.

Diese einleitenden Worte beschließe der Wunsch des Verfassers, dass derselbe in stäubender Rennbahn am Ziele anlange: ὀρθὸς ἐξ ὀρθῶν δίφρων, und nicht:

οὐρανῷ σκέλη προφαίνων[2]).

§. 1.

Ein so glücklich begabtes Volk, bei dem der ποιητής froh in die Saiten griff, bei dem der Sänger von Askra der Lyra ernste Töne entlockt, wie sollte es nicht dem Kranze der Dichtung die schönste Blüthe einflechten, die dramatische Poesie?

Gewiss staunend stehen wir vor den Gebilden auch dieses Kunstzweiges!

Doch überspringen wir frühere Perioden und nennen wir sogleich einen hehren Namen — εὐφημεῖτε — nennen wir Aeschylus. Er war, wenn auch nicht der eigentliche Schöpfer, doch der Vollender einer wunderbar grossartigen Form für dramatische Darstellung — der Trilogie.

Dieser tief ernste Mann, der, um mit Welker[3]) zu reden, „das eigentliche alte Epos gewissermaßen erschöpft, und die epischen Poesien ihrem ganzen Zusammenhange und Umfange nach nachgebildet," Aeschylus verband drei Dramen zu einer höheren Einheit — zu einer Trilogie. Drei Dramen werden in einer Weise verbunden, dass jedes, wenn auch in einem gewissen Sinne für sich abschließend, doch das andere zum vollen Verständnis und zur künstlerischen, dramatischen κάθαρσις voraussetzt und fordert; es besteht eine Kontinuität, so dass jedes Drama, man möchte sagen, zu einem Akte eines größeren Ganzen herabsinkt.

Welker, der geistreiche Kenner dieser Kunstform, macht die Bemerkung[4]), dass die Trilogie mit dem Wesen der antiken bildlichen Darstellung den Umstand gemein habe, dass der mittlere Theil über beide andere Theile sich in der Regel hervorhebt, und in Ansehung der erschütternden Wirkung auf das Gefühl und der Anziehung der Phantasie, der Größe der sinnlichen Erscheinung und der Leidenschaft die Seitendramen übertrifft, dass in der Trilogie das eigentlich dramatische Interesse in der Mitte seinen Höhepunkt erreicht. Nur für das Ganze, nach religiöser und sittlicher Ansicht, lag im Endstück die höhere Bedeutung; in ihm entfaltete sich erst die Idee, worin das erschütterte Gefühl seine Beruhigung finden konnte; es ist Satz, Gegensatz und Gleichung, oder Anlass, Kampf und Schlichtung; πρότασις, ἐπίτασις, κατάστασις.[5])

Das Band, das die Dramen zusammenhielt, war ein verschiedenes. Aeschylus, dessen religiösem und begeistertem Auge die Tiefe der heimischen Mythen offen lag, hat manchesmal zum einigenden, rothen Faden nur gewisse Grundgedanken gewählt, so dass eine Kontinuität der Fabel nicht nachweisbar ist. Man hat solche Trilogien Thementrilogien genannt.

Das bekannteste Beispiel einer solchen Thementrilogie bilden der Phineus, die Perser und der Glaukos Pontios des Aeschylus[6]).

---

[1]) Von Schöll: Gründlicher Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters S. 29—38 mit Unrecht für eine Erfindung des Lexikographen gehalten, da die auf Tragödie und Komödie bezüglichen Angaben in den Biographien des Suidas wol durchweg aus Aristoteles geschöpft sind. Vergl. *D. Volkmann de Suidae biographicis* p. 1—9.

[2]) *Sophokles Elektra* vv. 742 und 753. Hier die Bemerkung, dass die Stellen aus Sophokles durchweg nach der Ausgabe Schneidewin-Nauck angeführt werden.

[3]) Aeschyl. Trilogie S. 484.

[4]) l. l. S. 489.

[5]) l. l. S. 492.

[6]) Vergl. Schmid's Abhandlung: Thebanische Trilogie, in *Symbola philologorum Bonnensium fasc. prior.* S. 222. O. Müller griech. Litteraturgesch. II. B. S. 82—85.

Gewöhnlich aber war der behandelte Mythos selbst das Band, welches die Trilogie zusammenhielt, und Trilogien dieser Art heißen Fabeltrilogien. Welker hat bekanntlich den Versuch gemacht, die Aeschyleischen Dramen und Dramentitel so zu verbinden, dass sie als Fabeltrilogien nachgewiesen würden.

Man spricht sowol von Trilogien als Tetralogien; doch greift diese Unterscheidung die Sache selbst nicht an. Ersterer Ausdruck wurde nämlich gebraucht, wenn nur die drei Tragödien inhaltlich verbunden waren und das darauf folgende Satyrspiel [1]) davon unabhängig dastand [2]); hiengen dagegen alle vier Stücke inhaltlich zusammen, so hiess der ganze Dramenkomplex Tetralogie.

Im letzteren Sinne ordnete auch Thrasyllos nach Analogie des Inhalts die platonischen Dialoge in Tetralogien. [3])

Die Aufführung von Trilogien war seit Aeschylus stehender Festbrauch.

§. 2.

Nun trat der große Meister dramatischer Kunst, Sophokles, auf und führte sie durch mancherlei Aenderungen zu unerreichter Höhe. Er führte den dritten Schauspieler ein und vermehrte auch die Personen des Chors [4]). Für seine Neuerungen ist höchst merkwürdig die Notiz bei dem Lexikographen Suidas, Artikel „Sophokles“:

καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν.

Geraume Zeit nahm man diese Notiz ganz einfach hin, ohne die Konsequenzen zu berechnen, welche sich daran knüpfen. Ist nämlich die Nachricht des Suidas ihrem ersten Wortverstande nach begründet, so wäre dies ein ganz bedeutender Unterschied gegen die bisherige Festnorm; dies ist aber aus gewichtigen Gründen nicht so kurzweg anzunehmen, denn:

1. steht diese Notiz ganz isoliert da; in den βίοι [5]) werden doch so spezielle Dinge erwähnt, aber dieses wichtigen Faktums mit keinem Worte gedacht; Aristoteles, der auf Sophokles genaue Rücksicht nimmt, schweigt ganz darüber, ebenso Diogenes Laertius, dem wir über die Entwickelung des Drama's wichtige Nachrichten verdanken.
2. Die ganze Zeit über bis in die Tage hinein, in denen Sophokles selbst als Wettkämpfer auftrat, lässt sich die trilogische Aufführung nachweisen. Bei der so festbestimmten Ordnung der tragischen Wettkämpfe hätte Sophokles die Aenderung nur durch ein eingebrachtes Gesetz erwirken können; und wann hätte dieses geschehen sollen? Etwa am Beginne seiner Laufbahn? Gewiss nicht. Wie wäre es wol denkbar, dass Sophokles, der sich seinen Ruf erst schaffen mußte, in diesem Punkte eine so durchgreifende Veränderung gewagt hätte, und dies zu einer Zeit, wo die Pracht der Feste noch im Steigen war, während ein solcher Versuch eine Minderung des Festglanzes erzielt hätte! Im Gegentheile haben wir bestimmte Nachrichten von Wettkämpfen und Siegen des Sophokles, wo er sich mit Gegnern maß, die vier Dramen aufführten, und er hätte mit Einem siegen sollen? Bei seinem ersten Auftreten errang Sophokles einen Sieg über Aeschylus [6]), der immer tetralogisch aufführte und er, fragen wir noch einmal, hätte als Neuling mit Einem Drama den hehren Meister aus dem Felde geschlagen? Im 29. Jahre nach seinem ersten Auftreten siegte er über Euripides, der mit vier Dramen in die Schranken trat. Im 37. Jahre seiner Laufbahn stand Sophokles und Euripides im Kampfe gegen Euphorion, den Sohn des Aeschylus, und die vier Dramen des Euripides werden uns wieder genannt. Im 53. Jahre seines Wirkens stehen sich Xenokles und

---

[1]) Hauptschrift über das griech. Satyrspiel ist Welker's Abhandl. im Nachtrag zur Aeschyl. Trilogie.

[2]) Vgl. das Scholion zu Aristophanes Fröschen 1155: τετραλογίαν φέρουσι τὴν Ὀρέστειαν αἱ διδασκαλίαι, Ἀγαμέμνονα, Χοηφόρους, Εὐμενίδας, Πρωτέα σατυρικόν. Ἀρίσταρχος καὶ Ἀπολλώνιος τριλογίαν λέγουσι, χωρὶς τῶν σατυρικῶν. (Von Bernhardy Griech. Lit. II. 2. S. 136 in σατύρων geändert.) Vgl. Diog. Laert. III. 56.

[3]) *Hermann de Thrasyllo.* Gott. 1852.

[4]) Vita Soph.: αὐτὸς δὲ καὶ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα· Καὶ τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν. Suidas Soph.: Καὶ πρῶτος τὸν χόρον ἐκ πεντεκαίδεκα εἰσήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰσιόντων. cf. Aristoteles Poet. 4. p. 1449. Diogenes Laert. III. 56.

[5]) Vgl. bes. Σοφοκλέους γένος καὶ βίος in Otto Jahn's Ausgabe der Elektra.

[6]) Plutarch Kimon. 8.

Euripides gegenüber, und von beiden werden uns die vier Stücke angegeben.[1]) Selbst nach Sophokles Tode machte der jüngere Euripides mit Gedichten des älteren eine Aufführung und die drei Tragödien sind uns genannt.[2])

Man hat nun vermittelnde Auslegungen versucht:

a) Sophokles habe es aufgehoben, dass die drei Tragödien einen Zusammenhang der Sage bildeten, also eine andere Art der Trilogie eingeführt; doch dies dem Sophokles zu vindizieren, hat man kein Recht, da wir eine solche losere Verbindung zu sogenannten Thementrilogien schon bei Aeschylus finden, z. B. wie oben bemerkt, in seinen Persern, Phineus und Glaukos.

Wenn auch Welker es versucht hat, lauter Fabeltrilogien zu konstruieren, so beruht dies doch nur auf Kombination, die sich größtentheils auf erhaltene Titel stützt. Solche Dramen konnten der Zeit der Aufführung nach wol auseinander liegen, wie dies ja von des Sophokles *Oedipus rex, Antigone* und *Oedipus Colon.* bekannt ist, drei Dramen, die so sehr den Schein einer Trilogie für sich haben.

b) Eine andere vermittelnde Auslegung besteht darin, dass man sagte[3]), an den großen Dionysien seien Tetralogien aufgeführt worden, an den Lenäen einzelne Dramen. Dies ist wahr; aber Sophokles erwarb sich seinen Ruhm auf den großen Dionysien.

Wol zu erwägen ist auch folgender Punkt: Die Zahl seiner Tragödien wird auf 130 angegeben[4]), die Anzahl der Siege auf 18—20, und dies wird als große Anerkennung und Auszeichnung angeführt. Nimmt man nun Einzeldramen an, so wäre die Zahl der Siege nicht gar so bedeutend; nehmen wir aber Trilogien an, so stellt sich die Zahl der Siege ganz anders heraus.

c) Endlich wurde des Suidas Angabe so gedeutet: Sophokles habe Tetralogien zur Aufführung gebracht, aber jedes Drama sei ein in sich abgeschlossenes Ganze gewesen und es sei immer Ein Drama des Sophokles Einem Drama der Mitkämpfer entgegengestellt worden.[5]) Eine wirkliche Auslegung der Worte des Suidas ist dies natürlich nicht, abgesehen von den Schwierigkeiten, welche eine solche Trennung für das Urtheil der Richter bilden mußte und auch auf die Festesdauer hätte Einfluss üben müßen.

Wie dem immer sein möge, so viel geht klar hervor, dass Sophokles 3 (4) Dramen im Wettkampf aufführen mußte; der wesentliche Fortschritt wird darin bestanden haben, dass er auf die Verknüpfung geringen Werth legte oder sie ganz aufhob, eine Ansicht, die auch die meisten Gelehrten festhalten und aus der ästhetischen Betrachtung der Stücke selbst nachgewiesen haben.

§. 3.

Ob Sophokles bei seiner wunderbaren Fruchtbarkeit und langen dichterischen Laufbahn beharrlich von der Kompositionsweise seines Meisters, auf dessen Schultern er steht, abgewichen und die Trilogie im oben entwickelten Sinne gänzlich habe fallen lassen, wird bei der mangelhaften, sehr lückenhaften Ueberlieferung nicht mit bestimmter Antwort entschieden werden können, zumal eben bei Thementrilogien die zusammenhaltenden Fäden sehr lockere sein konnten.

Bekanntlich hat Schöll mit bewundernswerther Ausdauer und Aufwand von Gelehrsamkeit es sich fast zur Lebensaufgabe gemacht, die durchgängig trilogische Komposition bei Sophokles zu erweisen. Er hat seine Gegner gefunden, die er freilich oft in beißendem Tone zurückweist[6]), obwol nicht zu leugnen sein wird, dass viele bemerkenswerthe Punkte in seinen Schriften enthalten sind.

---

[1]) *Aelian var. hist. 2. 8.*

[2]) Scholion, Frösche 67.

[3]) *Boekh, Ind. lect. hib. 1841/42.*

[4]) Davon 17 als unächt verworfen.

[5]) K. Fr. Hermann, Jahrb. f. w. Kritik 1843 Bd. 2. S. 834 f.

[6]) Z. B. Gründl. Unterricht S. 17: Meine damaligen Richter, die zum Theil in langen Diatriben meine ganze Entdeckung möglichst heruntermachten, waren nicht geeignet, die Richter zu sein. Sie konnten meine Richter nicht sein, weil sie Partei waren. Behielt ich Recht, so mußten sie in dem Gebiete, das in Rede stand, ihre bisherige Methodik für unzureichend erkennen, den

Besonders entscheidend ist für mein Urtheil die Betrachtungsweise des Aristoteles in seiner Poetik; einmal wird dort der Trilogie gar nicht gedacht (manche glauben, es liege dies im trümmerhaften Zustande der Schrift) höchstens darauf angespielt, wo auf die Dauer der Aufführung Bezug genommen wird; sodann wird von diesem großen Manne die knappe Beschränkung des Stoffes gefordert. Poet. cap. 18: Χρὴ δέ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγῳδίαν· ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον, οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον; ebenso im fünften Kapitel, offenbar eine Anspielung auf Aeschylos und Zeitgenossen, die besonders in der Fabeltrilogie eine Mehrheit von Tragödien zu einem dramatischen Abschluss verbanden.

Sehr zu betonen ist ferner die strenge Forderung im sechsten und siebenten Kapitel, dass die Handlung innerhalb der Tragödie abgeschlossen sei. Und gerade hier, wo man ohne Gewaltsamkeit an „einen zur Einheit zusammengefügten Dramenkomplex“ nicht denken kann, werden von Schöll Voraussetzungen gemacht, die wol nicht anzunehmen sind. [1])

Klar ist, dass die thebanischen Tragödien des Sophokles, *Oedipus rex*, *Antigone*, *Oedipus Colon.* für den ersten Anblick den meisten Schein einer Trilogie an sich tragen, daher auch von den Vorkämpfern der trilogischen Kompositionsweise vorzüglich auf diese Stücke Rücksicht genommen wurde. In jüngster Zeit hat gerade für diese drei Schöpfungen als selbständige, in sich abgeschlossene Dichtungen Schmid [2]) in so klarer und bündiger Weise gesprochen, dass es schwer möglich sein wird, seinen Gründen sich zu entziehen.

Es ist aber schon ein wichtiges Resultat, wenn so unwiderleglich nachgewiesen ist, dass Sophokles eben in den Dramen, die zumeist für eine Trilogie sprechen, einheitliche Kompositionen geschaffen habe.

Dass nun auch die Elektra ein für sich bestehendes Drama sei, also keinen Theil einer Trilogie bilde, soll in den folgenden Zeilen zu erweisen versucht werden.

Diese Frage wird nur aus der ästhetischen Betrachtung des Stückes selbst erörtert werden können, wenn nachgewiesen wird, dass der Anfang ein genau bestimmter ist, der nichts vermissen lässt, und dass der Knoten so geschürzt und gelöst wird, dass eine vollkommene κάθαρσις stattfindet, ein völlig beruhigender Abschluss, der keinerlei Dissonanz in sich birgt, die erst in einem folgenden Drama ihre Auflösung fände; dieser Punkt wird wol zumeist hervorzuheben sein.

Wenn wir hier den Anfang des Stückes in Betracht ziehen, die Exposition, so darf wol darauf aufmerksam gemacht werden, dass man bei einem Sophokleischen Drama überhaupt nicht eine so detaillirte Auseinandersetzung und Bekanntmachung mit der Fabel verlangen darf, wie etwa ein neuerer Dramatiker dies seinen Zuschauern schuldet; jeder Zuschauer der Elektra war ja schon im vorhinein vertraut mit der dramatisch verwertheten Sage. Nichts desto weniger enthält der Prolog alles, was künstlerisch verlangt werden kann, so dass ein vorausgehendes Stück zum Verständnis durchaus nicht notwendig erscheint.

Der Schauplatz ist bei Sophokles in Mykenä auf einem freien Platze vor dem alten Palaste der Pelopiden, der Ahnen des Orestes. Es ist früher heiterer Morgen [3]) „als wollte der Dichter dunkle Geschicke und erschütternde Thaten durch den Reiz der Natur mildern und ihren Frieden darüber ausbreiten“ [4]); der Palast ist verschlossen, alles ist noch still und schweigend. Orestes, Pylades und der alte treue παιδαγωγός treten

---

Dilettantismus, mit welchem sie das eigentliche Wesen der Werke behandelten, gegen ein strengeres Forschen umtauschen und allgemeine und besondere Behauptungen, die sie seit Jahrzehnten vom Katheder wiederholten, als falsch zurücknehmen. Sie wehrten sich für ihre Hefte und für ihre Ruhe, für ihre Gewohnheit und für ihre Autorität, indem sie sich gegen meine Aufstellungen wehrten. Sie untersuchten auch nicht die Akten, wie Richter, sondern thaten Alles, um theils durch wortreiche Machtsprüche, theils durch einseitige Ausbeutung der scheinbarsten Einwände, sich meines gefährlichen Einbruches in ihr Gehege zu entschlagen.

[1]) Vgl. J. Vahlen Abhandlung über Aristoteles Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie in *Symb. philol. Bonnens. fasc. prior.* pag. 169. Anm. 37.

[2]) *Symbola philol. Bonnens. fasc. pr.* pag. 227 ff.

[3]) v. 17 ff.: ὡς ἡμὶν ἤδη λαμπρὸν ἡλίου σέλας
ἑῷα κινεῖ φθέγματ' ὀρνίθων σαφῆ
μέλαινά τ' ἄστρων ἐκλέλοιπεν εὐφρόνη.

[4]) G. Thudichum, die Tragödien des Sophokles II. B. S. 329.

auf. Der Pädagog macht den Orestes ganz genau [1]) mit den Oertlichkeiten bekannt und fügt hinzu, sie seien nun in dem ersehnten Lande, aus dem er ihn einst mit Elektra's Hilfe gerettet und im fremden Lande zum Rächer des Vaters erzogen habe.

Er fordert den Orest und Pylades, dessen treuen Freund, auf, die Rachethat rasch zu berathen; Alles dränge zum Vollzuge:

ὡς ἐνταῦθ' ἐμέν,
ἵν' οὐκ ἔτ' ὀκνεῖν καιρός, ἀλλ' ἔργων ἀκμή.

Orest, gerührt von der Treue des Pädagogen, geht darauf ein und bittet, sollte er nicht das Rechte treffen, ihn zurechtzuweisen. Er erzählt, dass der pythische Gott auf seine Frage, wie er sich rächen solle, geantwortet habe, er möge:

ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγάς. v. 36. 37.

Der Alte solle sich in den Palast begeben, um den Orest von den dortigen Vorgängen in Kenntnis zu setzen und sich, da man ihn nach so vielen Jahren kaum mehr erkennen würde, als einen Boten ankündigen, der, vom Gastfreunde Phanoteus aus Phokis gesendet, den bei den pythischen Spielen erfolgten Tod des Orestes zu melden habe. Er selbst werde indessen nach Apoll's Befehl das väterliche Grab mit Gaben ehren und gelegentlich die im Gebüsche versteckte Urne mit der angeblichen Asche des Orestes überbringen:

καιρὸς γάρ, ὅσπερ ἀνδράσι
μέγιστος ἔργου παντός ἐστ' ἐπιστάτης v. 76.

Da vernimmt der Alte einen Klageruf, vielleicht von einer Dienerin, wie er meint:

καὶ μὴν θυρῶν ἔδοξα προσπόλων τινὸς
ὑποστενούσης ἔνδον αἰσθέσθαι, τέκνον,

doch das liebende Herz des Bruders spricht sogleich den Gedanken aus, es könne Elektra sein:

ἆρ' ἐστὶν ἡ δύστηνος Ἠλέκτρα;

Er wünscht daher zu bleiben; doch der bedächtige Alte dringt mit der Mahnung durch, vor Allem des Gottes Geheiß zu erfüllen und die Grabesspenden zu weihen:

ταῦτα γὰρ φέρει
νίκην τ' ἐφ' ἡμῖν καὶ κράτος τῶν δρωμένων.

Sie ziehen sich also zurück und Elektra, die Heldin des Dramas, tritt, des Jammers dunkle Nacht im Herzen, aus dem Hauptthor heraus ans freundliche Tageslicht, um der Natur ihr Leid zu klagen, und stimmt, ohne zu ahnen, wie nahe ihr Retter sei, in prächtigen Anapästen einen Threnos ἀπὸ σκηνῆς an:

ὦ φάος ἁγνὸν
καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ, ὥς μοι
πολλὰς μὲν θρήνων ᾠδάς,
πολλὰς δ' ἀντήρεις ᾔσθου
στέρνων πλαγὰς αἱμασσομένων,
ὁπόταν δνοφερὰ νὺξ ὑπολειφθῇ. κ. τ. λ.

Dies der Anfang unserer Tragödie, der offenbar zum Verständnis für den attischen Zuschauer nichts vermissen lässt. Wir werden bekannt mit dem Schauplatz der Handlung; mit der Handlung, die im Werke und wie weit sie bereits gediehen ist — also ein genau bestimmter Anfang der

---

[1]) v. 4 ff.: τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὑπόθεις τόδε
τῆς οἰστροπλῆγος ἄλσος Ἰνάχου κόρης·
αὕτη δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ
ἀγορὰ Λύκειος· οὑξ ἀριστερᾶς δ' ὅδε
Ἥρας ὁ κλεινὸς ναός· οἶ δ' ἱκάνομεν
φάσκειν Μυκήνας τὰς πολυχρύσους ὁρᾶν,
πολύφθορόν τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε.

[2]) vid. Schneidewin's Einleitung zur Elektra p. 13.

Handlung —; es werden uns die Hauptpersonen vorgeführt, die sich an der Handlung betheiligen, die Zwecke dargelegt, welche sie anstreben, sowie die Mittel, deren sie sich zur Förderung derselben bedienen wollen; es ist ferner ein so fruchtbarer Moment gewählt, dass die Schürzung des Knotens schon vorbereitet wird und die Zukunft als Ergebnis der Gegenwart, wie von selbst entspringt; alles ist schon hier so dramatisch gehalten, dass die Personen uns nicht, wie es bei Euripides in den Prologen so häufig der Fall ist, wie auf einem Aushängeschilde gezeigt werden, und es klingt bereits, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Grundton des Drama wie in einer Ouverture an.

Wollte Sophokles ein in sich abgeschlossenes Drama schaffen, so mußte vor allem der Muttermord motiviert werden und zwar in einer Weise, dass für die Zuschauer ein Folgestück, wie es Aeschylus in den „Eumeniden" schuf und als Künstler schaffen mußte, entbehrlich bleibt; gerade der Muttermord ist es ja, der den Vertheidigern der trilogischen Komposition als Hauptstütze dient.

Von ganz besonderer Bedeutung für die Oekonomie des Stückes und für unseren Zweck sind daher im Prologe noch folgende Punkte:

a) Der Schauplatz der Handlung wird von Sophokles vor den Palast selbst verlegt, während bei Aeschylus die Handlung am Grabe des Vaters spielt; dadurch erreicht er den Vortheil, uns das ganze Treiben der Mörder Klytämnestra und Aegisthos vor Augen zu stellen und so den Muttermord besser zu motivieren.

b) Bei Aeschylus war Orestes aus dem Hause verstoßen und zum Phokäer Strophios gesandt worden; bei Sophokles sollte bei Agamemnons Ermordung auch Orestes getödtet werden und nur durch Elektra ward er gerettet und dem väterlichen Gastfreund übergeben; sie hat also das Verdienst, dem Vater einen Rächer und dem Hause einen Retter erhalten zu haben:

cf. v. 11: ὅθεν σε πατρὸς ἐκ φόνων ἐγώ ποτε
πρὸς σῆς ὁμαίμου καὶ κασιγνήτης λαβὼν
ἤνεγκα κἀξέσωσα κἀξεθρεψάμην
τοσόνδ᾽ ἐς ἥβης πατρὶ τιμωρὸν φόνου.

c) Der ganze Prolog ist mehr heiter gehalten; lebensfroh, thatkräftig, voll Zuversicht, jeden unheimlichen Gedanken von sich abhaltend tritt der Jüngling Orestes auf:

cf. v. 59: τί γάρ με λυπεῖ τοῦθ᾽, ὅταν λόγῳ θανὼν
ἔργοισι σωθῶ κἀξενέγκωμαι κλέος;

er kömmt als καθαρτὴς πρὸς θεῶν ὡρμημένος (v. 70); nicht der geringste Zweifel regt sich über die volle Gerechtigkeit seiner That; hat er sich ja beim pythischen Orakel gar nicht darum angefragt, ob er den Vater rächen soll — dies ist selbstverständlich —, nur das Wie? war Inhalt der Frage und Antwort.

cf. v. 32 ff.: ἱκόμην τὸ Πυθικὸν
μαντεῖον, ὡς μάθοιμ᾽ ὅτῳ τρόπῳ πατρὶ
δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα,
χρῇ μοι τοιαῦθ᾽ ὁ Φοῖβος, ὧν πεύσει τάχα.

Bei Aeschylus erscheint der Rächer viel schwankender, schon vor der That, noch mehr bei und nach der That; immer zeigen sich wie im Hintergrunde die Erynien. Die That erscheint stets eine schwere Bürde, die Orest nur von den Forderungen des Delphischen Orakels überwältigt übernimmt.

Wenn wir nun darangehen, im Drama selbst die Fäden nachzuweisen, die auf einheitliche Komposition schliessen lassen, so wird es nicht nöthig sein, eine detaillierte Angabe des Inhaltes und Verlaufes zu liefern; wir wollen nur diejenigen Punkte hervorheben, die nach unserer Ueberzeugung für unsere Ansicht sprechen.

Unleugbar und für unseren Zweck sehr sprechend ist erstens der Umstand, dass in unserem Drama alles viel genauer motiviert und die Charaktere viel reicher gestaltet sind, als in den Choephoren des Aeschylus. Dieser führt uns die ganze Reihe mythischer Begebenheiten und die tragischen Schicksale des Geschlechtes in mehr geradlinigem Gange vor Augen. Des Aeschylus Orestie umfasst, um mit

Gruppe [1]) zu reden, „das grause Schicksal, das durch das Atridenhaus waltet; ein alter Fluch zerstört es, Schuld häuft sich auf Schuld, Mord auf Mord; so sehen wir es untergehen.

Alle haben Theil an der Schuld, alle fallen sie durch wechselseitigen Mord; Agamemnon hat die Iphigenie geschlachtet; Klytämnestra bereitet ihm den Tod; ihr wird Vergeltung von des Sohnes Hand; diesen verfolgt die Schaar der Eumeniden; endlich durch das Urtheil des Areopags, indem die gnadenvolle Athena das Steinchen hinzuwirft bei der Gleichheit der Stimmen, wird noch der umgetriebene Orest befreit und jenes Schicksal ist versöhnt. Dies ganze Schicksal bis zu seiner Versöhnung ist in dem großen Drama umfasst, das bis zu dem Umfang von drei Tragödien anwuchs; nun aber verlangte schon die weitere Ausdehnung größere Massen, weniger feines Detail. Jene großen Katastrophen, deren immer eine die andere gebiert, sollten hier in ihrem Zusammenhange selbst erscheinen, weil eben dieser Zusammenhang wesentlich die Poesie solcher volkspoetischen Fabeln ausmachte. In einem vollen mächtigen Anschlage lässt der Dichter die Situationen auf einander folgen, ohne viele Uebergänge und Entwickelungen der Charaktere oder der Stimmung, wobei der Chor einen weiten düsteren Hintergrund bildet."

Sophokles entsagt dieser Aufgabe; seine Hauptstärke und der Gipfel seiner Kunst besteht darin, dass er, ohne gerade die Handlung zu vermehren, die Begebenheiten aus dem Charakter und den Affekten der handelnden Personen selbst herleitet und motiviert. „Bei Sophokles sind die Effekte kunstreicher und gemessener (als bei Aeschylus) ausgespart, nicht blos erscheint hier alles gebildeter, verfeinerter, sondern alles hat hier erst seine wahre Abrundung, seine Geschlossenheit, seine Konsequenz, seine organische Nothwendigkeit, kurzum seine künstlerische Erfüllung (ἔκπληξις) und Vollendung. Weder das Gegebene ist bei Aeschylus immer erkannt und demnach verarbeitet, noch auch, was er selbst einzuleiten scheint, durchgeführt. Um die Mitte des Stücks, so glaubt man, werden neue Fäden angeknüpft, da Orest sich für einen Phokenser ausgeben will; allein wir irren uns mit dieser Verwickelung, denn es geht nichts daraus hervor, geschweige denn, dass an eine eigentliche Erkennung von Seite der Klytämnestra zu denken wäre. Bei Aeschylus ist nicht sowol das der Mangel, dass zuweilen Stillstand in der Handlung erfolgt, als vielmehr, dass ein völliges Ueberspringen stattfindet, und zwar dessen, was doch vorzugsweise den Gehalt dramatischer Poesie geben konnte. Sophokles dagegen hat die Uebelstände abgestellt, dabei alles, was irgend seinem Vorgänger geglückt war, aufgenommen, es mit Besonnenheit gepflegt und ihm seine wahre Stelle erst angewiesen, so dass man hierin nicht genugsam seinen Scharfsinn und das feine Abwägen bewundern kann. Entwickelt hat er alles, was dort unentwickelt war, alles ausgenützt, was dort ungenutzt blieb, endlich hat er alle Fäden rein ausgesponnen. So gewann er die große Einheit des Ganzen und die noch größere Einfachheit der Motive, welche in seinem Stücke herrscht, und man kann nicht anders sagen, als dass sie eigentlich nur die wohlempfundene, gründlich gedachte Konsequenz jener Anlage ist, welche sich in der ersten Scene der Choephoren zeigt, indem dort zuerst Orest heimlich auftritt, sich aber entfernt, als Elektra mit dem opferbringenden Chor erscheint. Es ist ja bei Sophokles überhaupt nur dies Eine Motiv der verheimlichten Ankunft, welches er gleich zu Anfang in Verbindung brachte mit einem zweiten, das bei Aeschylus ebenso vereinzelt und unwirksam dasteht, ich meine die falsche Nachricht von Orest's Tode. Aber die herrliche doppelte Verwickelung in der zwiefachen Beziehung dieser Nachricht zu Klytämnestra und Elektra erreichte er wieder höchst genial mit Einem Schlage dadurch, dass er jene Erzählung in beider Gegenwart vorbringen ließ. Den Aeschylus sehen wir öfter unsichere und vergebliche Schritte thun, bei Sophokles trifft alles doppelt und vielfach zum Ziel. Jener hat überflüssige Personen, dieser brachte dagegen die Rolle der Chrysothemis als eine wahre Bereicherung des Stückes hiezu, durch deren Hilfe es ihm namentlich gelang, dem Heroismus der Elektra Relief zu geben und in ihr einen Mittelpunkt des Stückes aufzustellen, der bei Aeschylus fehlt. Um so viel nun das Stück des Sophokles reicher und durchgebildeter ist, um so viel ist es auch einfacher und zusammenhängender. Nicht sowol alle Fehler wurden eben so viele Schönheiten, als vielmehr alles dort zerstreute, sei's gelungen oder nicht, ward hier eine einzige untrennbare Schönheit [2]). „Es darf aber vor allen Dingen nicht vergessen werden, dass die Elektra ein Stück für sich, ein geschlossenes

---

[1]) Ariadne, die tragische Kunst der Griechen. pag. 34.

[2]) Gruppe l. l. pag. 23.

Ganze ist, während die Choephoren nur als ein Theil einem größeren Drama, bestehend aus drei ganzen Tragödien, angehören.“ [1])

Daher die für die ganze Anlage des Drama so wichtige Aenderung, dass er nicht wie Aeschylus dem Orestes, sondern der Elektra die Protagonistenrolle zugewiesen hat, wodurch es dem Dichter möglich wird, feinere Charakterschilderung zu entwickeln und eine Reihe der spannendsten Situationen zu gewinnen.

Sie, dieses Heldenweib ist es, die gleich vom Anfange unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt. Elektra, die Königstochter, die so viele Jahre den schrecklichen Druck ertragen und die Triebfeder der Rache war; in ihren Klagen lebt die Unthat Klytämnestra's fort; was muß das für eine Mutter sein, gegen die eine Tochter also verfahren kann?! Die Mutter ist gebrandmarkt durch das Betragen des Kindes; wir müßen Parthei nehmen für ein Kind, das solches leidet, und die endliche That erklärlich finden.

Nur die Nächte und der frühe Morgen sind ihr zum Ergusse ihres Schmerzes gestattet; auch jetzt erscheint sie jammer- und thränenvoll, um der Natur zu klagen, was sie vor ihren Peinigern nicht aussprechen darf Zwar erscheint der Chor, um ihr Tröster zu sein:

v. 121: ὦ παῖ, παῖ δυστανοτάτας
Ἠλέκτρα ματρός, τίν' ἀεὶ
τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον οἰμωγὰν
τὸν πάλαι ἐκ δολερᾶς ἀθεώτατα
ματρὸς ἁλόντ' ἀπάταις Ἀγαμέμνονα
κακᾷ τε χειρὶ πρόδοτον;

Doch sie weist jeden Trost zurück:

v. 128 ff.: ὦ γενέθλα γενναίων,
ἥκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον.
οἶδά τε καὶ ξυνίημι τάδ', οὔ τί με
φυγγάνει . . . . .
ἀλλ' ὦ παντοίας φιλότητος ἀμειβόμεναι χάριν,
ἐᾶτέ μ' ὧδ' ἀλύειν,
αἰαῖ, ἱκνοῦμαι.

Will der Chor sie aufmerksam machen auf das Nutzlose ihrer Klagen,

v. 137: ἀλλ' οὔτοι τόν γ' ἐξ Ἀΐδα
παγκοίνου λίμνας πατέρ' ἂν —
στάσεις οὔτε γόοις οὔτε λιταῖσιν,

will er ihr sagen, dass ihre Geschwister mit gleichem Schicksale getroffen und weist er auf Orest's Ankunft hin.

v. 153: οὔτοι σοὶ μούνᾳ, τέκνον
ἄχος ἐφάνη βροτῶν,
πρὸς ὅ τι σὺ τῶν ἔνδον εἶ περισσά,
οἷς ὁμόθεν εἶ καὶ γονᾷ ξύναιμος,
οἵα Χρυσόθεμις ζώει καὶ Ἰφιάνασσα,
κρυπτᾷ τ' ἀχέων ἐν ἥβᾳ
ὄλβιος, ὃν ἁ κλεινὰ
γᾶ ποτε Μυκηναίων
δέξεται εὐπατρίδαν, Διὸς εὔφρονι
βήματι μολόντα τάνδε γᾶν Ὀρέσταν,

will er sie heben im Vertrauen auf Gott;

v. 173: θάρσει μοι, θάρσει, τέκνον,
ἔτι μέγας οὐρανῷ
Ζεύς, ὃς ἐφορᾷ πάντα καὶ κρατύνει, —

[1]) *id. ibid.* p. 34.

nichts findet Anklang in einem Gemüthe, das sich in einsamer Trostlosigkeit, in der erniedrigendsten Lage fühlt:

v. 184: ἀλλ᾽ ἐμὲ μὲν ὁ πολὺς ἀπολέλοιπεν ἤδη
βίοτος ἀνέλπιστος, οὐδ᾽ ἔτ᾽ ἀρκῶ.
ἅτις ἄνευ τοκέων κατατάκομαι,
ἇς φίλος οὔτις ἀνὴρ ὑπερίσταται,
ἀλλ᾽ ἁπερεί τις ἔποικος ἀναξία
οἰκονομῶ θαλάμους πατρός, ὧδε μὲν
ἀεικεῖ σὺν στολᾷ,
κεναῖς δ᾽ ἀμφίσταμαι τραπέζαις.

Ihr Auge weilt begeistert bei dem theuren, so früh ermordeten Vater, auf dessen Heldengestalt Sophokles, anders als Aeschylus, kein Stäubchen Schuld lässt, um das Treiben seiner Mörder noch greller hervorzuheben. Sie bricht in Verwünschungen gegen ihre Peiniger aus, die Rache treffen muß, denn sonst:

ἔρροι τ᾽ ἂν αἰδὼς
ἁπάντων τ᾽ εὐσέβεια θνατῶν. v. 249 u. 250.

Nicht ohne tiefe Rührung können wir v. 254 ff. die Worte lesen, in denen Elektra beredt und anschaulich ihre Lage und Stimmung schildert, sowie die Frechheit ihrer Mutter und des Buhlen Aegisth; die Mutter scheut sich nicht, den Todestag ihres Gatten als häusliches Fest zu feiern:

v. 277: ὥσπερ ἐγγελῶσα τοῖς ποιουμένοις,
εὑροῦσ᾽ ἐκείνην ἡμέραν, ἐν ᾗ τότε
πατέρα τὸν ἁμὸν ἐκ δόλου κατέκτανεν,
ταύτῃ χοροὺς ἵστησι καὶ μηλοσφαγεῖ
θεοῖσιν ἔμμην᾽ ἱερὰ τοῖς σωτηρίοις.

Der feige Buhle trägt des Vaters Herrschergewand, besteigt seinen Thron, sein Ehebett:

v. 266: ἔπειτα ποίας ἡμέρας δοκεῖς μ᾽ ἄγειν,
ὅταν θρόνοις Αἴγισθον ἐνθακοῦντ᾽ ἴδω
τοῖσιν πατρῴοις, εἰσίδω δ᾽ ἐσθήματα
φοροῦντ᾽ ἐκείνῳ ταὐτὰ καὶ παρεστίους
σπένδοντα λοιβὰς ἔνθ᾽ ἐκεῖνον ὤλεσεν,
ἴδω δὲ τούτων τὴν τελευταίαν ὕβριν,
τὸν αὐτοέντην ἡμὶν ἐν κοίτῃ πατρὸς
ξὺν τῇ ταλαίνῃ μητρί, μητέρ᾽ εἰ χρεὼν
ταύτην προσαυδᾶν τῷδε συγκοιμωμένην.

Welch ein Hass muß sich regen im Herzen jener jungfräulichen, starken Seele! Sie ist ebenso sicher im Gewissen, als Orest, bei ihrer Rache, die längst mit ihm verabredet ist; die Ausführung ist nur mehr eine Frage der Zeit.

Sehr bemerkenswert ist, nach Schmid's [1]) feiner Beobachtung, dass bei Aeschylus Elektra, wie sie überhaupt keine so eingreifende Stellung einnimmt, im Anfange des Stückes den Gedanken an Vergeltung und Abwehr nicht einmal ernstlich gefasst hat; erst der Chor veranlasst sie, um einen Rächer zu flehen und sie thut es mit dem Zweifel, ob ein solches Gebet auch erlaubt sei:

ΗΛΕΚΤΡΑ.
Λέγοις ἄν, ὥσπερ ᾐδέσω τάφον πατρός. [2])
ΧΟΡΟΣ.
Φθέγγου χέουσα σεμνὰ τοῖσιν εὔφροσιν.

---

[1]) Schmid l. l. pag. 252.
[2]) *Aeschyl. Coeph. v. 108—122. Ahrens ed. Paris. Didot.*

ΗΛΕΚΤΡΑ.

Τίνας δὲ τούτους τῶν φίλων προσεννέπω;

ΧΟΡΟΣ.

Πρῶτον μὲν αὑτήν, χὤστις Αἴγισθον στυγεῖ.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

Ἐμοί τε καὶ σοί τἄρ᾽ ἐπεύξομαι τάδε.

ΧΟΡΟΣ.

Αὐτὴ σὺ ταῦτα μανθάνουσ᾽ ἤδη φράσαι.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

Τίν᾽ οὖν ἔτ᾽ ἄλλον τῇδε προστιθῶ στάσει;

ΧΟΡΟΣ.

Μέμνησ᾽ Ὀρέστου, κεἰ θυραῖός ἐσθ᾽ ὅμως.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

Εὖ τοῦτο κἀφρένωσας οὐχ ἥκιστά με.

ΧΟΡΟΣ.

Τοῖς αἰτίοις νῦν, τοῦ φόνου μεμνημένη

ΗΛΕΚΤΡΑ.

Τί φῶ; δίδασκ᾽ ἄπειρον ἐξηγουμένη.

ΧΟΡΟΣ.

Ἐλθεῖν τιν᾽ αὐτοῖς δαίμον᾽ ἢ βροτῶν τινα.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

Πότερα δικαστὴν ἢ δικηφόρον λέγεις;

ΧΟΡΟΣ.

Ἁπλῶς τι φράζουσ᾽, ὅστις ἀνταποκτενεῖ.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

Καὶ ταῦτά μοὐστὶν εὐσεβῆ θεῶν πάρα;

Andererseits ist die heimliche Verhandlung und Verschwörung zwischen den Geschwistern bei Aeschylus eine Hauptsache; bei Sophokles kann sie wegfallen. Warum sollten sie sich hier, wie dort, durch alle möglichen Gründe zur Rachethat bestimmen, da doch nie ein Gewissenszweifel über die volle Gerechtigkeit des Muttermordes sich regt?

Höchst wirksam für die dramatische Bewegung und psychologische Entwickelung der Charaktere ist die von Sophokles erfundene Rolle der Chrysothemis, die zur Schwester Elektra in ähnlichem Verhältnis steht, wie Ismene zur Antigone. Sie ist gleichsam die Folie, auf welcher die Heldengestalt der Elektra noch kräftiger hervortritt; ihr Charakter wird sich dem der Chrysothemis gegenüber zu bewähren haben. Doch abgesehen von den so wirksamen Kontrasten, die sich daraus entwickeln, wird für die kunstreiche Motivierung des Mordes auch der Umstand zu beachten sein, dass die Stellung der Chrysothemis ebenfalls ein deutliches Streiflicht auf den Charakter der Mutter wirft; jene kann ja nur ein erträgliches Leben führen, wenn sie, die Königstochter, in allem sich unterwirft und nahezu ein Sklavenleben verbringt:

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ.

v. 332: καίτοι τοσοῦτόν γ᾽ οἶδα κἀμαυτὴν ὅτι
ἀλγῶ 'πὶ τοῖς παροῦσιν· ὥστ᾽ ἄν, εἰ σθένος
λάβοιμι, δηλώσαιμ᾽ ἂν οἷ᾽ αὐτοῖς φρονῶ.
νῦν δ᾽ ἐν κακοῖς μοι πλεῖν ὑφειμένῃ δοκεῖ,
καὶ μὴ δοκεῖν μὲν δρᾶν τι, πημαίνειν δὲ μή.

τοιαῦτα δ' ἀλλὰ καὶ σὲ βούλομαι ποιεῖν.
καίτοι τὸ μὲν δίκαιον οὐχ ᾗ ἐγὼ λέγω,
ἀλλ' ᾗ σὺ κρίνεις· εἰ δ' ἐλευθέραν με δεῖ
ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα.

Uebrigens ist noch zu betonen, dass Chrysothemis und der Chor, wenn sie tadeln, nicht die Gesinnung Elektra's, sondern nur den Mangel an Vorsicht tadeln,[1]) womit diese ihren Hass zur Schau trägt: im Grunde theilen sie dieselbe Sehnsucht nach einem Rächer und Retter; selbst wenn die Schwester später entgegen ist, als Elektra selbst die Rache ausführen will, da sie den Bruder todt meint, so stimmt sie nur deshalb nicht überein, weil sie ein solches Werk für Frauenkräfte zu schwierig hält, während der Chor seine volle Zustimmung ausspricht. [2])

cf. vv: 995 ff.: ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ.

ποῖ γάρ ποτ' ἐμβλέψασα τοιοῦτον θράσος
αὐτή θ' ὁπλίζει κἄμ' ὑπηρετεῖν καλεῖς;
οὐκ εἰσορᾷς; γυνὴ μὲν οὐδ' ἀνὴρ ἔφυς,
σθένεις δ' ἔλασσον τῶν ἐναντίων χερί.
δαίμων δὲ τοῖς μὲν εὐτυχεῖ καθ' ἡμέραν,
ἡμῖν δ' ἀπορρεῖ κἀπὶ μηδὲν ἔρχεται.
τίς οὖν τοιοῦτον ἄνδρα βουλεύων ἑλεῖν
ἄλυπος ἄτης ἐξαπαλλαχθήσεται.

Dagegen der Chor am Schluss der Scene:

vv. 1074 ff.: (Nach Schneidewin's Schreibung.)

πρόδοτος δὲ μόνα σαλεύει
Ἠλέκτρα τὸν ἀεὶ πατρὸς
δειλαία στενάχουσ', ὅπως
ἁ πάνδυρτος ἀηδών,
οὔτε τι τοῦ θανεῖν προμη —
θὴς τό τε μὴ βλέπειν ἑτοί —
μα, διδύμαν ἑλοῦσ' Ἐρι —
νύν. τίς ἂν εὔπατρις ὧδε βλάστοι;

στροφὴ β.

οὐδεὶς τῶν ἀγαθῶν τοι
ζῶν κακῶς εὔκλειαν αἰσχῦναι θέλει
νώνυμος, ὦ παῖ παῖ·
ὡς καὶ σὺ πάγκλαυτον αἰῶνα κοινὸν εἵλου,
τὸ μὴ καλὸν καθοπλίσασα· δύο φέρει δ' ἐν ἑνὶ λόγῳ,
σοφά τ' ἀρίστα τε παῖς κεκλῆσθαι.

ἀντιστροφὴ β.

ζῴης μοι καθύπερθεν
χειρὶ καὶ πλούτῳ τοσόνδ' ἐχθρῶν, ὅσον
νῦν ὑπόχειρ ναίεις·
ἐπεί σ' ἐφεύρηκα μοίρᾳ μὲν οὐκ ἐν ἐσθλᾷ
βεβῶσαν, ἃ δὲ μέγιστ' ἔβλαστε νόμιμα, τῶνδε φερομέναν
ἄριστα τᾷ Διὸς εὐσεβείᾳ.

---

[1]) cf. v. 1014: πιθοῦ· προνοίας οὐδὲν ἀνθρώποις ἔφυ
κέρδος λαβεῖν ἄμεινον οὐδὲ νοῦ σοφοῦ.

[2]) Schmid l. l. pag. 253.

Untersuchen wir nun weiter, wie kunstreich Sophokles in den folgenden Scenen motiviert, so dass mit der endlichen That die Tragödie abschließen muß, ohne weiteres erwarten zu lassen.

Als Klytämnestra auftritt, so erscheint sie uns ganz als das Weib, wie wir sie aus dem Munde Elektra's schildern gehört. Durch ihr Betragen bricht sie über sich selbst den Stab, und, wie Schneidewin[1]) trefflich bemerkt, eine Rechtfertigung des Mordes nach der That, wie sie Aeschylus in den Eumeniden gibt. ist bei Sophokles überflüssig, da hier schon vor der That das „Schuldig“ ausgesprochen ist.

a) Klytämnestra tritt bei Sophokles mit ihrem äußeren und inneren Leben viel mehr hervor, als bei Aeschylus; denn bei diesem hatten die Zuschauer im vorausgegangenen Stücke, Agamemnon, als Zeugen ihrer That sie schon genugsam durchschaut und waren mit ihrer Gemüthsstimmung nach der That bekannt.[2])

Von ihrer Angst gefoltert und in Schrecken gesetzt durch ein furchtbares Traumgesicht, will sie am Grabe des Vaters ein Opfer bringen; doch unbesiegliche Scheu hält sie davon ab, es selbst zu thun — sie fühlt tief ihre schwere Schuld —, Chrysothemis soll die Spenden weihen.

v. 404 ff.: ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ.

χωρήσομαί τἄρ οἷπερ ἐστάλην ὁδοῦ.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

ποῖ δ' ἐμπορεύει; τῷ φέρεις τάδ' ἔμπυρα;

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ.

μήτηρ με πέμπει πατρὶ τυμβεῦσαι χοάς.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

πῶς εἶπας; ἦ τῷ δυσμενεστάτῳ βροτῶν;

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ.

ὃν ἔκταν' αὐτή· τοῦτο γὰρ λέξαι θέλεις.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

ἐκ τοῦ φίλων πεισθεῖσα; τῷ τοῦτ' ἤρεσεν;

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ.

ἐκ δείματός του νυκτέρου, δοκεῖν ἐμοί.

In der Scene von 516 ab sucht sich Klytämnestra vor sich und vor Elektra zu rechtfertigen — ich möchte sagen, ein psychologisches Bedürfnis, um das Gewissen zu beschwichtigen. Doch Schritt für Schritt weist Elektra die Schuld nach und zerstört die Scheingründe, durch welche die Mutter das Verbrechen beschönigen will; Klytämnestra kann nichts mehr entgegnen, sie geräth in Wuth und ihr Schweigen ist ein indirectes Geständnis; es besiegelt ihre Schuld.

vv. 621 ff.: ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ.

ὦ θρέμμ' ἀναιδές, ἦ σ' ἐγὼ καὶ τἄμ' ἔπη
καὶ τἄργα τἀμὰ πόλλ' ἄγαν λέγειν ποιεῖ.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

σύ τοι λέγεις νιν, οὐκ ἐγώ· σὺ γὰρ ποιεῖς
τοὔργον, τὰ δ' ἔργα τοὺς λόγους εὑρίσκεται.

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ.

ἀλλ' οὐ μὰ τὴν δέσποιναν Ἄρτεμιν, θράσους
τοῦδ' οὐκ ἀλύξεις. εὖτ' ἂν Αἴγισθος μόλῃ.

---

[1]) pag. 32.

[2]) Schneidewin pag. 31.

ΗΛΕΚΤΡΑ.

ὁρᾷς; πρὸς ὀργὴν ἐκφέρει, μεθεῖσά μοι
λέγειν ἃ χρῄζοιμ᾽· οὐδ᾽ ἐπίστασαι κλύειν.

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ.

630: οὐκ οὖν ἐάσεις οὐδ᾽ ὑπ᾽ εὐφήμου βοῆς [1])
θῦσαί μ᾽, ἐπειδὴ σοί γ᾽ ἐφῆκα πᾶν λέγειν.

Der Dichter hat nun den wichtigen Vortheil gewonnen, dass durch das eigene Geständnis die Schuld erst recht fest steht, und wenn die Ehebrecherin ihre Strafe erleidet, so ist es in den Augen der Zuschauer nur eine wohlverdiente, eine gerechte Strafe.

b) Die Mutter wendet sich im Gebete an Apoll, dessen Altar vor dem Palaste aufgestellt ist; und um was fleht die Mutter? — Sie betet um den Tod ihrer Kinder, Orest und Elektra. [2]) — — Wahrlich, die Bande der Mutterliebe sind gelöst; dies Gebet ist ein Gericht gegen sie.

c) Von hinreißender, dramatischer Wirkung sind die folgenden Scenen; und gerade hier wieder unterscheidet sich Sophokles wesentlich von dem einfacheren Gange des Aeschylus. Durch die glückliche Aenderung, dass er durch die List auch Elektra getäuscht werden lässt, erreicht er eine Fülle spannender Situationen.

Der παιδαγωγός tritt auf und erzählt in jener berühmten, wunderbar lebendigen Schilderung [3]) vor der Mutter und Tochter den erdichteten Tod des Orestes. Und wie benimmt sich die Mutter?!

Kaum hat sie auf ihre Frage:

v. 669: τίς σ᾽ ἀπέστειλεν βροτῶν;

die Antwort erhalten:

v. 670: Φανοτεὺς ὁ Φωκεύς, πρᾶγμα πορσύνων μέγα,

kaum hat der verkleidete Bote mit ergreifender Kürze berichtet:

v. 673: τέθνηκ᾽ Ὀρέστης·

so fällt sie, unbekümmert um Elektra's Jammerruf,

οἲ ἐγὼ τάλαιν᾽, ὄλωλα τῇδ᾽ ἐν ἡμέρα,

mit fast widerlicher Hast ins Wort:

τί φῄς, τί φῄς, [4]) ὦ ξεῖνε; μὴ ταύτης [5]) κλύε,

und auf die wiederholte Versicherung:

θανόντ᾽ Ὀρέστην νῦν τε καὶ πάλαι λέγω,

---

[1]) Schneidewin bemerkt in der Anmerkung zu v. 630: In die Enge getrieben, bricht Klytämnestra den für sie nachtheiligen Wortwechsel durch eine passende Wendung ab, indem sie von Elektra fordert, sie solle die heilige Handlung nicht durch *male ominata verba* stören.

[2]) Dies ist ja offenbar der Sinn jener Worte, die Klytämnestra an Apoll richtet:

v. 644 ff.: ἃ γὰρ προσεῖδον νυκτὶ τῇδε φάσματα
διссῶν ὀνείρων, ταῦτά μοι, Λύκει᾽ ἄναξ,
εἰ μὲν πέφηνεν ἐσθλά, δὸς τελεσφόρα,
εἰ δ᾽ ἐχθρά, τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθες·
καὶ μή με πλούτου τοῦ παρόντος εἴ τινες
δόλοισι βουλεύουσιν ἐκβαλεῖν, ἐφῇς,
ἀλλ᾽ ὧδέ μ᾽ ἀεὶ ζῶσαν ἀβλαβεῖ βίῳ
δόμους Ἀτρειδῶν σκῆπτρά τ᾽ ἀμφέπειν τάδε,
φίλοισί τε ξυνοῦσαν οἷς ξύνειμι νῦν
εὐημεροῦσαν καὶ τέκνων ὅσων ἐμοὶ
δύσνοια μὴ πρόσεστιν ἢ λύπη πικρά.
ταῦτ᾽, ὦ Λύκει᾽ Ἄπολλον, ἵλεως κλύων
δὸς πᾶσιν ἡμῖν, ὥσπερ ἐξαιτούμεθα.
τὰ δ᾽ ἄλλα πάντα καὶ σιωπώσης ἐμοῦ
ἐπαξιῶ σε δαίμον᾽ ὄντ᾽ ἐξειδέναι·
τοὺς ἐκ Διὸς γὰρ εἰκός ἐστι πάνθ᾽ ὁρᾶν.

[3]) v. 680—763.

[4]) Der Scholiast macht zu dieser Stelle die psychologische Bemerkung: οἱ ἡδέος ἀκούοντες λόγου, κἂν πάνυ σαφῶς ἀκούσωσιν, δὶς καὶ τρὶς τὰ αὐτὰ ἀκούειν βούλονται.

[5]) ταύτης verächtlich gegen Elektra wie v. 287: αὕτη γὰρ ἡ λόγοισι γενναία γυνή.

fährt die unnatürliche Mutter das vor Schmerz gebrochene Kind,

ἀπωλόμην δύστηνος, οὐδέν εἰμ' ἔτι

mit den geradezu rohen Worten an:

σὺ μὲν τὰ σαυτῆς πρᾶσσ'

und verlangt sofort mit schlecht verhüllter Freude genaue Auskunft über Orest's Todesart.

Nur für einen Augenblick regt sich die Mutterliebe,

v. 766: ὦ Ζεῦ, τί ταῦτα, πότερον εὐτυχῆ λέγω
ἢ δεινὰ μέν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει,
εἰ τοῖς ἐμαυτῆς τὸν βίον σώζω κακοῖς.
770: δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν· οὐδὲ γὰρ κακῶς
πάσχοντι μῖσος ὧν τέκῃ προσγίγνεται,

dadurch wird ihrem Charakter die Beimischung gegeben, welche ihn innerhalb der Grenzen des Schönen erhält und vor einem Zerrbilde bewahrt; aber, wie Schmid[1]) bemerkt, dass eben die Stimme des Blutes nur in flüchtigen Regungen vernehmbar wird, zeigt am meisten, wie tief sie erstickt. Denn alsbald regt sich in der μήτηρ ἀμήτωρ[2]) unverhohlene Freude über den vermeinten Tod ihres Kindes; sie ist nun befreit von dem, den sie als ihren Feind Tag und Nacht gescheut:

v. 780: ὥστ' οὔτε νυκτὸς ὕπνον οὔτ' ἐξ ἡμέρας
ἐμὲ στεγάζειν ἡδύν·

Jubelnd athmet sie auf:

νῦν δ', ἡμέρᾳ γὰρ τῇδ' ἀπηλλάγην φόβου
πρὸς τῆσδ' ἐκείνου θ'·

Für den Jammer der vernichteten Elektra weiß sie nur bitteren Spott,

790: κεῖνος δ' ὡς ἔχει, καλῶς ἔχει.

Ein solches Verhalten einer Mutter legt in die Wage gleichsam den letzten schwersten Stein, der die Schale der Schuld zu Boden drückt; wahrlich der Mordstahl wird von gerechter Hand geführt!

Noch einmal konzentriert der Dichter unser ganzes, volles Interesse auf seine Hauptheldin; wir sind ergriffen über ihr unsägliches Leid, das durch die Nachricht der freudig erregten Schwester:

877: πάρεστ' Ὀρέστης ἡμῖν, ἴσθι τοῦτ' ἐμοῦ
κλύουσ', ἐναργῶς, ὥσπερ εἰσορᾷς ἐμέ,

nicht gemildert wird; Elektra kennt keine Hoffnung mehr; immer dunkler wird die Nacht ihres Jammers, immer leuchtender die Gluth ihrer Rache, die sie nun selbst übernehmen will; auch die Schwester tritt zurück; Elektra ist nun ganz vereinsamt, ganz verlassen, und nur tief erschüttert können wir jenen herrlichen Monolog lesen[3]), während sie jammernd in ihren Armen den Aschenkrug hält, der all' ihr geschwundenes Glück birgt.

Der Knoten ist nun auf das höchste geschürzt; er muß gelöst werden. Mit der ἀναγνώρισις der Geschwister tritt die περιπέτεια ein und die Handlung eilt rasch ihrem Abschlusse zu.

Die Tödtung der Klytämnestra, die Blutrache, erscheint vollständig motiviert aus religiösen und sittlichen Gründen, als nothwendige Folge aus dem Vorhergehenden.

Werfen wir schließlich einen Blick auf Orestes im Augenblick der That selbst. Bei Aeschylus erscheint er noch einmal wankend. Als die Mutter ihn mahnt an die Brust, die ihn gesäugt:

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἴδεσαι, τέκνον,[4])
μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἅμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.

frägt er den Pylades, ob er von der That abstehen soll,

Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;

---

[1]) pag. 253.
[2]) Elektra v. 1154.
[3]) v. 1126—1170.
[4]) Aeschyl. Coeph. v. 896 ff.

und dann entsteht eine Weschselrede zwischen Mutter und Sohn, dem die That nicht leicht wird, bis er sich zum tödtlichen Streich ermannt. Bei Sophokles zweifelt er nimmer, im Gewissen beruhigt durch des Gottes Ausspruch.

Nach der That hält sich Orest bei Aeschylus noch einmal die Schuld der Vatermörder und des Gottes Geheiß vor, wie zur Beschwichtigung seines erwachenden Gewissens:

Ἴδεσθε δ᾽ αὖτε, τῶνδ᾽ ἐπήκοοι κακῶν,[1]
τὸ μηχάνημα, δεσμὸν τῷ ἀθλίῳ πατρί,
πέδας τε χεροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδα.
ἐκτείνατ᾽ αὐτόν, καὶ κύκλῳ παρασταδὸν
στέγαστρον ἀνδρῶν δείξασθ᾽, ὡς ἴδῃ πατήρ,
οὐχ οὑμός, ἀλλ᾽ ὁ πάντ᾽ ἐποπτεύων τάδε
Ἥλιος, ἄναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς,
ὡς ἂν παρῇ μοι μάρτυς ἐν δίκῃ ποτέ,
ὡς τόνδ᾽ ἐγὼ μετῆλθον ἐνδίκως μόρον
τὸν μητρός.

v. 1026:
ἕως δ᾽ ἔτ᾽ ἔμφρων εἰμί, κηρύσσω φίλοις,
κτανεῖν τέ φημι μητέρ᾽ οὐκ ἄνευ δίκης,
πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στύγος.
καὶ φίλτρα τόλμης τῆσδε πλειστηρίζομαι
τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν, χρήσαντ᾽ ἐμοὶ
πράξαντι μὲν ταῦτ᾽ ἐκτὸς αἰτίας κακῆς
εἶναι, παρέντι δ᾽ οὐκ ἐρῶ τὴν ζημίαν.

Doch plötzlich glaubt Orest die furchtbaren Erynien zu sehen,

v. 1048: Ἆ ἆ. δμωαὶ γυναῖκες, αἵδε Γοργόνων δίκην
φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι
πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκ ἔτ᾽ ἂν μείναιμ᾽ ἐγώ.
. . . .
σαφῶς γὰρ αἵδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες.

und eilt, von den Schreckgestalten gefoltert, nach Delphi zu Apoll; wie denn auch bei Aeschylus, anders als bei Sophokles, Klytämnestra zuletzt fällt, weil die μητρὸς ἔγκοτοι κύνες dem Muttermörder folgen[2]) und so der natürliche Uebergang zum Endstücke der Aeschyleischen Trilogie, den Eumeniden, gewonnen ist.

So glauben wir denn dargethan zu haben, dass weder der Anfang noch das Ende des herrlichen Drama's „Elektra" etwas vermissen lässt; die Handlung ist in dem Charakter der Personen selbst das ganze Stück hindurch so künstlich motiviert, dass sie einen vollkommen beruhigenden Abschluss gewährt; die schließliche That erscheint von Gott geheißen, als religiöse und sittliche Pflicht, und wir stimmen vollkommen mit den Worten Schmid's[3]) überein: „Wollten wir uns die Elektra durch ein Drama von ähnlichem Inhalte, wie die Eumeniden, fortgesetzt denken, der dadurch bewirkte Eindruck könnte nur ein überaus seltsamer sein. Eine Handlung, die in dem früheren Stücke in voller Gemüthsruhe vorbereitet wurde, über deren Nothwendigkeit bei allen Theilen Uebereinstimmung herrschte, sollte ohne irgend eine Vermittlung nachträglich eine ganz andere Seite herauskehren, in dem Lichte eines vorher von Niemand bemerkten Frevels erscheinen? Wahrlich, dies wäre nicht nur ein beispielloser Rückschritt gegen Aeschylus, ein freiwilliges Verzichten auf jede tiefere Motivierungskunst, sondern auch ein launenhaftes Spielen mit den Empfindungen des Zuschauers: wer es annimmt, gibt die Dichterweisheit des Sophokles preis." —

---

[1]) Coeph. 980 ff.
[2]) Schneidewin pag. 33.
[3]) l. l. pag. 253.

Zum Verständnis Sophokleischer Kunst mag es nicht ohne Interesse sein, nach einer Studie über die Oekonomie der Elektra noch einen flüchtigen Blick auf ein anderes Drama desselben Meisters, den „Ajas“, zu werfen.

Wer nämlich mit dem festen Glauben an die einheitliche Komposition der Sophokleischen Tragödien an die Lektüre des Ajas geht, der dürfte gerade bei diesem Drama, wenn er vorurtheilsfrei den Gang verfolgt, in seiner Ansicht wankend werden; daher sich auch zumeist bei diesem Stücke, als auf einem besonders geeigneten Felde, die Waffen der verschiedenen Gegner gemessen haben.

Auch hier entfaltet sich im Prolog in der Weise des Sophokles mit reizender Anschaulichkeit die Scene, auf welcher die Handlung spielt; wir lernen die Hauptpersonen des Drama's kennen, ihr Verhältnis zu einander, ihre Lage, Stimmung und den Grund derselben, und wenn uns schon im Eingange der Held Ajas in seinem Wahne in ergreifender Weise vorgeführt wird, so ist mit dem glücklichsten Griffe die Schürzung des Knotens bereits begonnen und die Lösung vorbereitet.

Ajas, der glänzende Held, hat im Vertrauen auf seine alleinige Kraft sich dadurch tiefe Schuld zugezogen, dass er keine höhere göttliche Macht zu bedürfen wähnt und — der Uebermuth gegen die Götter straft sich selbst,

v. 758: τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις
ἔφασχ᾽ ὁ μάντις.

Bei dem Waffengerichte (cf. v. 41) wurde er dem Odysseus, dem Ideale der φρόνησις nach Homer's und Sophokles Darstellung, nachgesetzt. Diese Schmach vermag der gewaltige Mann, dem die Ehre das höchste Idol ist, nicht zu ertragen; er geräth in Wuth, die sich unter dem Einflusse der rächenden Athene zum Wahnsinn steigert. Eben dieser Umstand, den zuerst Lesches erwähnt, ist von Sophokles zur Motivierung des Selbstmordes weise aufgenommen worden. — In seinem wüthenden Wahnwitz geht er denn hin und überfällt die Heerde des Heeres in der Meinung, es sei dieses selbst; er metzelt fürchterlich und vergießt Ströme von Blut, er schleppt noch Thiere nach Hause, um sie dort zu mishandeln und zu ermorden, ja ein Thier, als sei es Odysseus selbst, bindet er an eine Säule und zerfleischt es mit der Geißel. — So tief ist der stolze Mann gefallen, dass er zu einem solch kindisch lächerlichen Werk getrieben wird, des Geringsten der Sterblichen unwürdig; furchtbar ist der Hohn des Geschickes, da er, der doch vordem jede Hinterlist tief verachtet, jetzt sich seines klugen Benehmens rühmt und die Göttin Athene, deren Beistand er zurückgewiesen, anfleht, ihm stets so treue Helferin zu sein, wie sie ihm in dieser Nacht gewesen.

Doch als der erste Schimmer in die Nacht seines Wahnes dringt, bricht er in jammervolle Klage aus; er sitzt da, sein Haar zerraufend, unter den gemordeten Thieren. Der Zuschauer fühlt deutlich, dass aus dieser Stimmung Schreckliches hervorgehen werde; es kann kein Zweifel mehr sein, wohin die Schmach, die den Helden betroffen, führen müße; er selbst spricht es ja deutlich aus, dass nur der Tod ihm übrig bleibe; denn wie kann ein Held hinfort in solcher Schande leben! — Doch auch jetzt verlässt ihn sein Stolz und die hohe Meinung, die er stets von sich gehegt, keinen Augenblick. Er bleibt seinem Charakter treu, ein fester, unbeugsamer Held, der unsere Achtung in Anspruch nimmt; wie überhaupt in wohlthuender Weise das ganze Drama hindurch die Lichtseiten dieses Mannes berührt werden, ein Umstand, wodurch die tragische Wirkung so sehr gehoben wird. Ajas, der selbst in diesem Augenblicke von seinem Idol nicht lässt, kann nur den Tod wählen.

Der Dichter, der uns diesen Charakter in solcher Weise gezeichnet, lässt ihn daher in seinem Entschlusse keinen Augenblick wanken. Mit Ruhe wird Alles vorbereitet; die Festigkeit seiner Todeswahl bewährt sich auch in der Feuerprobe, als sein treues Weib in rührender Weise einen Angriff auf sein Herz macht. Obwohl solchen Gefühlen nicht unzugänglich — er hängt mit Liebe an Weib und Kind — verliert er nicht die Selbstbeherrschung. Und jetzt, da er mit dem Leben abschließt, da er sich von denen trennt, die er liebt, erscheint seine immerhin doch edle Seele im verklärenden Lichte, denn er erkennt seine Schuld; er sieht es ein, dass er die schuldige εὐσέβεια verletzte, wenn er auch nie ein Frevler gegen die Himmlischen gewesen. So will und kann er nun versöhnt und zur Sühne sterben. — Er entfernt durch täuschende Rede Alle

von sich und wandelt zu einsamer Stelle, um sich ins Schwert zu stürzen, nach einem herrlichen Monologe, in welchem noch einmal die Licht- und Schattenseiten dieser Seele zu Tage treten und uns überzeugen, dass nur der freigewählte Tod diesen Knoten lösen konnte. Mit seinem Tode ist der Zorn der Göttin gesühnt, und mit dem ehrenvollen Begräbnis, das ihm schließlich zu Theil wird, und der glänzenden Anerkennung, die selbst sein erbittertster Feind Odysseus ausspricht, scheinen auch die letzten Dissonanzen zu einem befriedigenden Abschluss zu kommen.

Doch merkwürdig ist und bleibt der letzte Theil des Stückes, wo zwei ganz neue Hauptpersonen auftreten, Teukros und Menelaos, die sich in persönlichem, heftigstem Streit gegenüber stehen, eine Scene, die den gewonnenen dramatischen Abschluss nicht zu heben, sondern zu stören scheint. — Gerade diese neue Scene ist es, welche den Vertheidigern der einheitlichen Abgeschlossenheit viele Mühe machte. Man glaubte, durch diese Scene sei die ὅπλων κρίσις ersetzt, die den Athenern bei ihrer Vorliebe für Rechtshändel sehr gefiel; — Sophokles habe sich also dem Geschmacke seiner Zuhörer angeschlossen; — stets aber wurde das Unebene dieser Scene gefühlt. Beispielsweise sei hier Bernhardy [1]) angeführt: „Dieser zweite Theil hat einen eristischen Ton und bringt den Gang des Drama's zum Stillstand; er häuft die grellen persönlichen Züge nach Art des attischen Prozesses, — beiläufig lässt sich hier ein patriotisches Motiv erkennen, indem bei der Ehrenrettung des Ajas, eines berühmten attischen Stammeseponymen, nicht wenig Eifersucht gegen die Peloponnesische Parthei, zumal Sparta hervorleuchtet. Immer bleibt die Kühnheit der Oekonomie, die vom gewöhnlichen Lauf der dramatischen Dichtung abweicht und den Kern des Stückes, das Geschick einer abgeschlossenen Individualität, von der Kritik derselben absondert und die schroff in Ehren und aus Hass einander widerstrebenden Stimmen ans Ende rückt, ebenso merkwürdig etc."

Warum sollte man aber, um seine vielleicht vorgefasste Meinung zu retten, zu einer Erklärung seine Zuflucht nehmen, deren Schwäche man wohl selbst fühlt und die man durch künstliche Wortwendung stützen muß? Wird es nicht gerathener sein, nach einem andern Grund zu suchen, der ungefälschtes Licht in diese Scene bringt und von des Sophokles Dichterkranz kein Blättchen bricht? — Ich schließe mich daher für dieses Drama bescheiden, aber entschieden der Ansicht Schöll's, Wolff's [2]), Schmid's [3]) an, die den Ajas für das erste Glied einer Trilogie halten. Schöll [4]) möge hier sprechen, der, wie mich dünkt, klar und vollständig also sich ausdrückt: „So schön und rührend die Genugthuung ist, die dem Helden durch die gerechte und reinmenschliche Verwendung seines ärgsten Feindes für die Ehre seiner Rechte zu Theil wird, so sichtbar diese Fügung als Schlussmoment in sinnigem Kontrast entspricht: so ist doch, was zwischen ihr und dem Tod des Ajas liegt, keineswegs blos für diesen Zweck berechnet. Wenn der Schlussauftritt des Odysseus durch seine Form bis ins Aeußerste sich als antithetisches Glied gegen den Anfang und so für die Haupthandlung dieser Tragödie als beendigender Abschnitt klar ausspricht: so lassen sich die ihm vorhergehenden ebenfalls in ihrer Form zur Gestalt eines Gliedes an, welches über diesen relativen Schluss hinüber mit einem neuen Zusammenhang korrespondiert, dessen Anfang sie bilden."

„Die Gründung einer neuen Scene, die Einführung neuer Personen, die Anlage einer besonders durchgeführten Streitfrage, den Aufwand von Leidenschaft in ihrer Führung, den Ausdruck über ihr Ende hinausgreifender Sehnsucht nach Frieden und Heimat, die Erkenntnis der dort bevorstehenden Anfechtung und den Fluch über die Feldherren: ich fasse dieses zusammen und ich erkenne, — nicht einen Fehler des Dichters, sondern die besonnenste Absicht. Alles ist darauf berechnet, aus dem Pathos des Ajas, das in seinem Tode sich erschöpft, ein neues Pathos eines neuen tragischen Helden, des Bruders Teukros, hervorzutreiben und den Aufgang desselben im Niedergang von jenem des Ajas grauen und anheben zu lassen."

Für diese Ansicht dürften noch folgende Gründe sprechen:

1. Unter den erhaltenen Titeln Sophokleischer Dramen kommt auch ein Teukros und Eurysakes vor, die dann mit Ajas eine Trilogie gebildet haben konnten.

---

[1]) Griech. Litteratur Gesch. II. 2. p. 333.
[2]) in seiner Ausgabe des Ajas pag. 138.
[3]) l. l. p. 257.
[4]) Beiträge zur Kenntnis der trag. Poesie der Griechen. S. 522 und 534.

2. Aus gewichtigen Gründen darf man den Schluss ziehen, dass Ajas eines der ältesten Dramen sei:
   a) Die aus nicht antistrophischen Anapästen gebaute Parados, die allein von allen Sophokleischen Stücken hier nach ältestem Brauch rein gehalten ist;
   b) die metrische Sauberkeit;
   c) der an Aeschyleische Weise mahnende Schwung der Sprache;
   d) der Umstand, dass bis auf zwei Scenen, den Prolog und die vorletzte Scene, wo Odysseus auftritt, mit zwei Schauspielern auszukommen ist, lassen wohl für die Richtigkeit des Schlusses keinen Zweifel übrig.

Ist dieses richtig, so darf man dem vernünftigen Gedanken Raum geben, dass Sophokles in jener früheren Periode seiner künstlerischen Laufbahn, der Ajas angehört, sich noch näher der Weise seines Meisters anschloss, d. h. der trilogischen Komposition, wovon uns eben Ajas das einzige Ueberbleibsel ist, und er erst später sich ganz der von ihm geschaffenen höheren Kunstrichtung weihte, der Vereinzelung der Dramen.

Nachtrag.

Besass die römische Litteratur das Satyrdrama?

Eine recht eigenthümliche Gattung scenischer Darstellung schuf das griechische Genie in dem Satyrspiel oder Drama Satyrikon, welches neben der Tragödie ausgebildet und häufig als erheiterndes Nachspiel zur Trilogie aufgeführt wurde.

Otfried Müller[1]) spricht sich über das Satyrdrama also aus: Das Satyrdrama wurde mit der Tragödie so in Verbindung gebracht, dass in der Regel drei Tragödien, mit einem Satyrdrama am Schlusse, als ein Ganzes aufgeführt wurden. Dieses Satyrspiel ist nun nichts weniger als eine Komödie, sondern, wie ein alter Schriftsteller es passend nennt, eine scherzende Tragödie (τραγῳδία παίζουσα); sie nimmt ihre Gegenstände aus demselben Kreise der Abenteuer des Bacchus[2]) und der Heroen wie die Tragödie, aber spielt dieselben so ins Derbnatürliche hinüber, dass die Anwesenheit und Theilnahme ländlicher, muthwilliger Satyrn als Chor ganz passend erscheint. Zum Satyrdrama gehören daher Scenen in freier, wilder Natur, Abenteuer von einem gewissen grellen Charakter, wo wilde Unholde oder grausame Tyrannen der Mythologie von wackern Helden oder erfinderischen Schlauköpfen überwunden werden, wobei die Satyrn mannigfaltige Empfindungen von Schrecken und Lust, Abscheu und Behagen mit all der Ungebundenheit und Naivetät äußern können, welche diesen rohen Naturkindern eigen ist. So waren durchaus nicht alle Mythen und mythischen Personen für das Satyrdrama geeignet; am geeignetsten aber wohl unter allen der sinnlich kräftige, ess- und trinklustige Held Herakles, kein Kostverächter bei der Mahlzeit und Spaßverderber in lustiger Gesellschaft, der, wenn er bei guter Laune war, sich auch durch die muthwilligen Neckereien der Satyrn und ähnlicher Gesellen und Kobolde in aller Ruhe und Behaglichkeit ergötzen ließ.

Vom Satyrspiel spricht auch Horaz in einer viel besprochenen Stelle seiner *epistola ad Pisones* v. 220—250.

Ich führe hier die Stelle an und gebe am Faden des Textes einige das Verständnis des Satyrspieles erläuternde Bemerkungen.

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
Mox etiam agrestes Satyros nudavit et asper

---

[1]) Geschichte der griech. Litteratur B. II. 38.
[2]) Otf. Müller spricht zunächst von den Anfängen der dramatischen Poesie.

Agrestes Satyros; des Scholiasten Acro Erklärung „*severos, quia vitia carpunt*“ wird das richtige wol nicht treffen, da diese Eigenschaft an den närrischen Satyrn kaum wird zu finden gewesen sein. Welker (Nachtrag zur Aeschyl. Trilogie pag. 334) bemerkt: „Das Satyrspiel ist durchaus naiv . . . . . . durch die launigen Einfälle, welche die Satyrn haben, machen sie nicht die anderen, sondern sich selbst lächerlich. Auch darin zeigt sich der Unterschied zwischen Komödie und Satyrspiel, dass jene durchzieht und lächerlich macht, dem Satyrspiel aber dieser Zweck fremd geblieben ist.“

Incolumi gravitate jocum temptavit eo, quod
Illecebris erat et grata novitate morandus
Spectator functusque sacris et potus et exlex.
Verum ita risores, ita commendare dicaces
Conveniet Satyros, ita vertere seria ludo,
Ne quicumque Deus, quicumque adhibebitur heros,
Regali conspectus in auro nuper et ostro,
Migret in obscuras humili sermone tabernas:
Aut, dum vitat humum, nubes et inania captet.
Effutire leves indigna tragoedia versus,

---

nudavit; was den Grad des *nudare* anbelangt, so tragen die Satyrn der Bühne ein umgeworfenes Bocksfell; nach Pollux (IV. 116) war ihnen die αἰγῆ, ἰσαλῆ, τραγῆ eigenthümlich, womit Rehhaut und Pantherfell abwechselten. (cf. Euripid. Κύκλωψ v. 80 τράγου χλαῖνα; Dionys. Halic. VII. 72 pag. 1491. περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων. — sie waren hässlich. Xenophon. Sympos. IV. 19. ἡ πάντων Σειληνῶν τῶν ἐν τοῖς Σατυρικοῖς (δράμασι) αἴσχιστος ἂν εἴην.

asper nicht „stachlicht" oder „beißend", sondern „derb", eben anders, als in der feineren städtischen Komödie, entsprechend dem *agrestes* und *silvis deducti* v. 244, wie Sat. II. 83: *asper et attentus quaesitis, ut tamen artum solveret hospitiis animum.*

Incolumi gravitate. Ich vermag hier an nichts anderes zu denken, als an die Personen und Charaktere des ernsteren Theils des Satyrspiels, der Götter und Heroen, allegorischen Personen. „Die Personen der Sage, die Heroen, welche die Thaten ausübten, oder zwischen Göttern und Unholden sich bewegten, blieben im Satyrspiel dieselben, wie sie im Epos und in der Tragödie waren; nur wurde, damit die Auffassung der Geschichten gegen die Natur des Chors nicht allzu grell abstäche, der Anstrich von Würde und Feierlichkeit mehr oder minder gemildert. — Aber sie selbst in Spassmacher zu verwandeln, sie zu erniedrigen, zu parodieren, war keineswegs die Absicht des Spiels, da es vielmehr seine Grundregel hatte im Gegensatze des mäßig Ernsten und Würdigen und des Satyrartigen, des Vornehmen und des Gemeinen, des Charakters und der Nichtigkeit, der tieferen Empfindung von Gefahr, Noth und Grauen und des grenzenlosen Leichtsinnes bei einem blos sinnlichen Eindrucke aller Widerwärtigkeit." Welker, Nachtrag pag. 328. *Acro* drückt daher den Sinn richtig aus: *Tragoediis satyra dicitur amata, in quibus salva majestate gravitatis jocos exercebant, secundum Pratinae institutum.*

tentavit jocum, der Scherz gieng natürlich zunächst vom närrischen Satyrchor aus.

illecebris erat et grata novitate morandus. Orelli fasst *morari* in dem Sinne: *„retinendus in theatro post spectatam trilogiam tragicam."* Allerdings lehnte sich das Satyrspiel als Exodium an die Trilogie an; allein der Grund *(eo quod)* zur Einführung sollte von dem Wunsche diktiert sein, das Volk noch länger im Theater zurückzuhalten? *Credat Judaeus Apella!* Konnte sich doch ein griechischer Zuschauer lange genug (ἕωθεν Becker, Charicles III. B. S. 150. II. Aufl.) auf den steinernen Bänken sitzen, besonders, wenn auch in Athen, wie zu Rom unter manchem tyrannischen Kaiser, eine Etikette geherrscht hätte, die den Bequemeren das Schauspiel ganz verleiden konnte. cf. Friedländer, Darstellung aus der Sittengeschichte Roms II. Th. p. 135. *Morari* wird hier zu bedeuten haben „fesseln" „befriedigen", wie Ep. I. 13, 17: *Carmina, quae possint oculos auresque morari Caesaris.*

Vielleicht darf man daran denken, dass das Satyrspiel entstand gleichsam als Gegengewicht, zur Erhaltung des ursprünglich ländlichen, lustigen Geistes, der dem Dionysosfeste eigenthümlich war, und den man bei der ernsten Tragödie vermisste (οὐδὲν πρὸς Διόνυσον). Die *illecebrae* und die *novitas* bestand aber für den gebildeteren Sinn nicht sowohl in einer Herstellung und Vervollkommnung des Alten mit seiner Lustbarkeit, als in dem ganz Neuen, welches sich auf die Wechselbeziehung des Bäuerlichen und Städtischen, Niedrigen und Heroisch-Adligen gründete, und in der dadurch dem Witze eröffneten neuen Quelle (Welker l. l. p. 327).

vertere seria ludo, der Commentator: *seria, tragoedorum res utiles et honestas, res tristes et tragicas, ludo, rebus ludicris et satyricis, id est, tragoediae immiscere satyram,* in welchen Worten richtig die beiden Hauptbestandtheile des Satyrspiels festgehalten und ihr Ineinandergreifen bemerkt wird. Es wird nur das *„seria"* genauer dahin zu bestimmen sein, dass das eigentlich Traurige der Tragödie auszuschließen ist. Ein Beispiel des *vertere seria ludo* kann das *Euripides Sileus* geben, von Orelli im Excurs zu dieser Stelle angeführt.

Quicumque deus, quicumque heros. Gemeint sind natürlich die Personen des ernsteren Theils des Satyrdrama's. Will man den *dii* und *heroes* etwas genauer ins Gesicht sehen, so kann Welker Auskunft geben, der l. l. pag. 284 Satyrdramen anführt. Unter den Göttern ist besonders Dionysos mit seinen Abenteuern reichlich vertreten, unter den Heroen erscheint besonders häufig, wie schon oben bemerkt, Herakles, mit seinem etwas landstreicherischen Wesen, der „edle, alte Held", unter allen mythologischen Personen die dankbarste, unerschöpflichste Rolle (Welker p. 319).

nubes et inania captet. Als Gegensatz zur allzugemeinen Sprache, wie sie nur Leute reden, denen in schmutziger Kneipe so wohl ist, wie den lustigen Gesellen in Auerbach's Keller, ist hier an einen allzu kühnen Schwung zu denken, der eben den rechten Ton für diese Mittelgattung nicht trifft.

tragoedia ist sehr verschieden aufgefasst worden; doch der Zusammenhang zwingt uns, unter *tragoedia* (mit Welker, Döderlein) den tragischen oder mythischen Bestandtheil des Satyrspiels zu verstehen, der neben dem Satyrchor etwas verschämt gehalten werden soll und in dieser Umgebung der Matrone verglichen wird, die im Festtanze auftreten muß, — mit anderen Worten, die Rolle der Götter, Könige und Heroen; denn auf die Sprache dieser Personen beziehen sich auch die folgenden Vorschriften v. 234—243; sie soll gleich abweichend sein vom Ton der eigentlichen Tragödie wie der Komödie.

Ut festis matrona moveri jussa diebus,
Intererit Satyris paullum pudibunda protervis.
Non ego inornata et dominantia nomina solum
Verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo:
Nec sic enitar tragico differre colori,
Ut nihil intersit, Davusne loquatur et audax
Pythias emuncto lucrata Simone talentum,
An custos famulusque Dei Silenus alumni.
Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum frustraque laboret
Ausus idem. Tantum series juncturaque pollet,
Tantum de medio sumtis accedit honoris.
Silvis deducti caveant, me judice, Fauni,
Ne velut innati triviis, ac paene forenses,
Aut nimium teneris juvenentur versibus umquam,
Aut immunda crepent ignominiosaque dicta.
Offenduntur enim, quibus est equus et pater et res,
Nec, si quid fricti ciceris probat et nucis emtor,
Aequis accipiunt animis donantve corona.

Die eben besprochene Stelle aus der *ars* des Horaz, in der er mit so feinem ästhetischen Gefühl den Römern Vorschriften über das Satyrdrama zu geben scheint, hat unter den Gelehrten vielfach die Frage angeregt, ob denn wirklich die römische Litteratur das Satyrdrama gehabt habe, und es wurde diese Frage von der einen Partei bejaht, von der andern verneint. Noch in jüngster Zeit spricht sich Spengel [1]) bei einer kritischen Besprechung unserer Stelle also aus: Ich weiß natürlich so wenig als Andere etwas von römischen Satyrspielen, aber ich sehe auch nicht, wie Horaz diese Verse sprechen konnte, wenn Satyrspiele in Rom nie zur Aufführung gekommen sind. Porphyrions Notiz zu unserer Stelle des Horaz: *Satyrica coeperunt scribere ut Pomponius Atalantem vel Sysiphon vel Ariadnen,* ist schwerlich ersonnen; das sind keine Namen für Atellanae, aber Ariadne auf Naxos ist ein ganz geeigneter Stoff einer *fabula satyrica.*

Im nämlichen Lager ficht auch *Neukirch, de fabula togata.* Doch Munk [2]) und Welker [3]) führen für die andere Ansicht Geschütze auf, die unfehlbar im feindlichen Lager Bresche schießen.

I. Die äußeren Gegenzeugen sind:

a) Marius Victorinus [4]): *Superest Satyricum, quod inter tragicum et comicum stilum medium est, — quod genus nostri in Atellanis habent.*

b) Diomedes [5]): *Poematis dramatici vel activi sunt quatuor genera: apud Graecos tragica, comica, satyrica, mimica; apud Romanos praetextata, tabernaria, Atellana, planipes.*

Tertia species est fabularum latinarum, quae a civitate Oscorum Atella, in qua primum coeptae, Atellanae dictae sunt, argumentis dictisque jocularibus, similes satyricis fabulis graecis. — Latina Atellana a graeca satyrica differt, quod in satyrica fere Satyrorum personae inducuntur, aut si quae sunt ridiculae similes Satyris, Autolycus, Burris (Busiris); in Atellana Oscae personae, ut Maccus.

An custos famulusque Dei Silenus alumni. Die Sprache sei stets noch würdig der höher gestellten Charaktere, wie z. B. des, wenn auch mehr komischen, Halbgottes Silenus. Silen war eine ständige Figur im Satyrdrama.

Silvis deducti ff. Von diesem Verse ab gibt Horaz Vorschriften für die Personen des anderen komischen Bestandtheiles des Satyrdramas, den Satyrchor.

[1]) Philologus XVIII. pag. 90. Anm. 2.

[2]) *de fabulis Atellanis.* Lipsiae 1840.

[3]) Griech. Tragoedie pag. 1361 ff.

[4]) II. pag. 2527 Putsch.

[5]) III. pag. 480 und 487.

II. Die alten römischen Grammatiker beobachten ein beharrliches Schweigen über ein Satyrdrama bei den Römern, wenn sie die Arten dramatischer Dichtungen aufführen, oder erwähnen es so, dass sie nur an das griechische denken. Dies ist ein gewichtiger Beweisgrund; denn wenn sie einerseits, wie die obigen Stellen darthun, die Atellana mit dem Satyrspiel vergleichen, und man anderseits bedenkt, dass das Satyrdrama ein so bestimmtes Verhältnis zur Tragödie und Komödie, eine so hervorstechende Eigenthümlichkeit hat, dass es kaum hätte allgemein übergangen werden können: so kann das Schweigen seinen Grund nicht in einem Vergessen, sondern nur darin haben, dass sie diese Gattung in der römischen Litteratur nicht vorfanden. Wenn man dagegen einwendet, dass die lateinischen Grammatiker überhaupt nicht immer alle Arten litterarischer Darstellung aufführen, z. B. die *trabeata* nicht, — worauf sich Neukirch stützt — so ist noch zu bemerken, dass die Grammatiker das so beliebte und berühmte Satyrdrama, abgesehen von der bezeichnenden Stellung in der Litteratur, gewiss schon deshalb erwähnt hätten, um die römische Litteratur als ebenbürtig mit der griechischen hinzustellen, ein Streben, das sich sonst deutlich genug ausspricht. Dass sie gerade die *trabeata* nicht erwähnen, mag seinen natürlichen Grund darin haben, weil die *trabeata* zum *genus togatorum* gehörte[1]); auch scheint die *trabeata* nie einen besonderen Anklang gefunden zu haben.

III. Ein Hauptmoment, das nach meinem Urtheil gegen das Vorhandensein von Satyrspielen in der römischen Litteratur besonders entscheidet, ist der wichtige Umstand, dass die Satyrn, die den Satyrchor bilden, jenen Hauptbestandtheil, ohne dessen Verschmelzung mit jedem einzelnen Mythos es kein Satyrspiel gibt, in Rom fremde Dämonen waren, die in einem volksmäßigen Spiel unmöglich eine Wirkung thun konnten, da sie ja dem nationalen Götterglauben nicht einverleibt waren. Mit den Satyrn steht und fällt das Satyrdrama; wo jene nicht heimisch sind, ist dieses nicht möglich.

Man wende nicht ein, dass die Römer doch sonst so vieles von den Griechen entlehnten, warum also sollten sie das Satyrdrama übergangen haben? Doch nicht blos diese Gattung haben sie nicht gepflegt, auch andere blieben ihnen fremd, z. B. die dithyrambische, dorische. — Die Römer waren eben zu praktisch-nüchtern, um eine Dichtung zu pflegen, die zu viele fremdartige, unverständliche Elemente enthielt, um auf nationalem Boden sich einbürgern zu können.

Diese drei Hauptstützen will man jedoch wankend machen durch einige Citate, in denen von römischen Satyrspielen die Rede sein soll. Zunächst

α) Athenäus, der von Sulla sagt, dass von diesem geschrieben worden seien σατυρικαὶ κωμῳδίαι τῇ πατρίῳ φωνῇ[2]). Beachtenswert ist hier zunächst der Ausdruck κωμῳδία von Satyrspielen, die doch sonst immer δράματα heißen und auch dahin gerechnet werden, und es wäre höchst sonderbar, hätte er hier statt des geläufigen Ausdruckes eine Umschreibung gesucht. Viel natürlicher ist es anzunehmen, Athenäus habe damit, um den fremden Ausdruck zu vermeiden, die von Sulla geschriebenen Atellanen gemeint, um so mehr, da einmal diese scenische Gattung des Pomponius und Novius in den Tagen des Sulla aufkam und großen Beifall fand, und andererseits bekannt ist, dass dieser Wüstling stets ein Freund der Schauspieler und Theaterkünste war, der sich wol auch in dieser neuen Gattung versuchen mochte, während man eine gelehrte Nachbildung jener so eigenthümlich attischen Dichtung nicht von einem solchen Menschen erwarten wird. Das Wort σατυρικαί zu sehr zu urgieren, wird auch nicht am Platze sein; denn da Athenäus von den Schriften eines Römers spricht, so wird man bei jenem Worte mit mehr Recht an *satira*, als an *Satyros* denken dürfen, wie auch bei Dionysius[3]) die κέρτομος καὶ σατυρικὴ παιδιά, die er bei Triumphen erwähnt, uneigentlich zu verstehen ist.

β) Auch ein Verslein aus Mar. Victorinus[4]): *agite, fugite, quatite Satyri,* wird von den Gegnern als ein *aries* gebraucht; doch Orelli und auch Munk haben demselben den Kopf abgebrochen, indem sie darthun, dass dieser Vers gleich vielen andern ein von den Metrikern gedichtetes Beispiel sei.

γ) Vitruvius V. 8, wo er von Gattungen *scenarum* spricht, einer *tragica, comica* und *satyrica,* soll den Gegnern ebenfalls eine Waffe leihen. Doch der edle Architekt entlehnt seine Benennungen dem griechischen

---

[1]) *Sueton. de illustr. grammat. 21: fecit et novum genus Togatarum inscripsitque Trabeatas.*
[2]) VI. pag. 261 c.
[3]) A. R. VII. 72. p. 1490 s.
[4]) IV. p. 2591.

Theater, und der Schluss auf Satyrdramen bei den Römern ist schon darum ein voreiliger, da der Gebrauch jener verschiedenen Scenerien, wie sie Vitruv beschreibt, nicht so abgegrenzt ist, dass eine *scena satyrica „ornata arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus"* nach Bedarf nicht auch bei einer Tragödie wäre zur Anwendung gekommen, z. B. im Philoktet des Sophokles; wie umgekehrt der Amphitruo des Plautus eine Scene beansprucht, die nach Vitruv's Definition eine *tragica* ist.

δ) Doch unsere Feinde *rursus instare et proelium redintegrare coeperunt.* Cicero, der, wie Mommsen[1]) schmähend ihn anführt, „Mauern von Pappe viele mit Geprassel eingerannt", Cicero wird für sie eine sichere Schanzmauer *(Cic. ad div. VII. 1. ad M. Marium,* und *ad Atticum XVI. 5.)*; doch Welker[2]) erstürmt auch dieses Bollwerk. An ersterer Stelle werden *ludi Osci* und *Graeci* nebeneinander genannt und Marius als ein Mann bezeichnet, der nach den ersteren kein Verlangen trägt und auch mit den letzteren, wie überhaupt mit allem Griechischen, keine Freude habe. Nun ist aber gar kein zwingender Grund vorhanden, den bekannten Charakter der Oskischen Spiele auch auf die dort erwähnten griechischen zu übertragen, „da der Widerwille des Marius gegen alles Griechische zum Verständnis der Stelle ausreicht." — Ein ähnlicher Grund wird von Welker überzeugend auch für die zweite Stelle geltend gemacht, dass nämlich unter *ludi Graeci* nichts anderes, als das alte, der ganzen lesenden Welt bekannte tragische und komische Drama vorauszusetzen sei.

ε) Schließlich sei noch einer Stelle gedacht, die ebenfalls als Beweis für das Vorhandensein des Satyrdrama's bei den Römern gelten soll, der schon oben erwähnten Notiz nämlich des Scholiasten Porphyrion, die zu *Horat. ars* v. 220. angeführt wird: *Hoc est, Satyrica coeperunt scribere, ut Pomponius Atalantem vel Sysiphon vel Ariadnen.* Welker meint, es habe diese Note wol eine Entstellung erlitten (wie schlimm es mit dem Text der Horazischen Scholien steht, ist bekannt); Satyrica sei wahr in Bezug auf Horaz, der von den Griechen spricht, aber falsch von Pomponius, der kein Grieche war, so dass es nicht auf diesen gehen und Satyrspiele bezeichnen könne. — Einen vernünftigen Sinn, der sich mit der Geschichte verträgt, gibt das Scholion nur dann, wenn man es so ergänzend versteht, dass die Griechen nach der Tragödie anfingen, Satyrica zu schreiben, wie auch der römische Pomponius scherzhafte Nachspiele der Tragödie schrieb, die uneigentlich auch Satyrica genannt werden können, insofern als sie den Römern statt des Satyrspiels waren. — Recht annehmbar dünkt mir auch der Gedanke Welker's, dass Atalantem aus Atellanas verdorben, und *„vel Sysiphon, vel Ariadnen"* eine Interpolation sei. — Oder dürfte man bei jenen drei Namen nicht an die Rhinthonica denken? (Munk nimmt auf diese drei Titel gar keine Rücksicht.)

Da alle diese Gründe uns wol zwingen, das Satyrdrama der römischen Litteratur abzusprechen, so drängt sich natürlich die Frage heran, warum Horaz, dieser Mann voll praktischen Blickes, doch in seiner *ars* Vorschriften über diese scenische Gattung zu geben scheint. Man hat sich in mehrfachen Vermuthungen ergangen. Spengel's Zweifel sind bereits oben angeführt worden. Neukirch[3]) hält es ebenfalls für unglaublich, dass Horaz also schreiben würde, wenn es keine römischen Satyrspiele bereits gegeben hätte, ebenso Schober[4]). Munk[5]) spricht die Vermuthung aus, Horaz wolle seinen Landsleuten diese feinere griechische Gattung statt der dem gebildeten Dichter wenig zusagenden Atellanen und Mimen empfehlen. Orelli erklärt. Horaz wolle den älteren Piso, der vielleicht die Absicht gehegt, sich an diese Kunstgattung zu wagen, von diesem Versuche abhalten, damit er sich nicht lächerlich mache.

Welker nennt diese Möglichkeiten und versteckten Absichten das letzte, verzweifelte Mittel des Interpreten, und sein klarer Blick wird wol das Rechte gesehen haben, wenn er aus dem Kontexte selbst ein Motiv für diese vielbesprochene Stelle schöpft, wodurch ihm jene Aushilfen entbehrlich scheinen. Seine Darlegung ist so klar und überzeugend, dass ich mich derselben, als der gewiss rationellsten, anschließe. Dieser große Philologe spricht sich über diese Frage also aus: „Um zu zeigen, — was nach den Versen über das Satyrspiel als Resultat ausgesprochen ist — wie viel auf die geschickte Stellung der Ausdrücke untereinander, auf

---

[1]) Röm. Geschichte 3. Aufl. B. III. pag. 602.
[2]) l. l. pag. 1324 und 1325.
[3]) *de fabulis togatis* p. 18 sq
[4]) *de Exodiis* p. 48.
[5]) *de fabulis Atellanis* p 82.

Hebung der gewöhnlichen durch die Verbindung ankomme, um der Darstellung Neuheit und Würde verbunden mit Natürlichkeit zu geben, war nichts geschickter, als der gemischte Ton dieser Gattung. Das Satyrspiel dient als das umfassendste Beispiel für diejenige Kunst der Rede, worauf der Dichter in tiefsinniger, mehr andeutender und springender, als entwickelnder Weise, wie sie vielen Stellen des wunderbaren Werkes eigen ist, aufmerksam machen will. Dass er aber, ohnerachtet der gewählten Form der Lehrvorschrift, die lebendiger ist, als wenn auf die Werke zurückgewiesen und das darin befolgte Gesetz angeführt wäre, nur das Beispiel, nicht das Praktische bezweckt, ist schon daran sichtbar, dass er nach den scheinbaren Vorschriften, *conveniet — adhibebitur, — intererit,* — sich selbst einmischt: *Non ego — Satyrorum scriptor amabo — nec sic enitar — sequar.* So gewiss nun blos der Fall gesetzt ist, „hätte ich Satyrspiele zu schreiben", die Horaz sicher nicht zu schreiben dachte, so bestimmt kann auch der Ausdruck so gefasst werden, als ob er sagte: „Wer Satyrspiele schreibt, hat darauf zu sehen u. s. w., was eigentlich in der vergangenen Zeit ausgedrückt sein sollte, da solche Dramen auch von den Griechen seit langer Zeit nicht mehr geschrieben wurden."

Nicht unpassend dürfte es sein, hier mit ein Paar Worten die Ansicht Spengel's[1]) zu berühren, der die Anordnung der Horazischen Verse, wie sie in unseren Editionen erscheinen, nicht zweckmäßig fand und glaubte, um einen entprechenden Fortschritt der Gedanken zu erzielen, eine Umstellung mehrerer Verse vornehmen zu müßen; er stellt nämlich vv. 234—243 nach 250. Grund zu dieser Umstellung ist ihm vornehmlich der Umstand, dass mit einer auffallenden Symmetrie zuerst in vier Versen die negative Lehre ausgesprochen ist, wie die Personen, die aus der Tragödie ins Satyrspiel übergehen, sich nicht benehmen sollen, und sodann ebenfalls in vier Versen negativ angegeben ist, wie die Fauni nicht reden sollen, und wie die Begründung für den ersten und zweiten Punkt in je drei Versen gegeben ist; erst dann könne Horaz positiv vorschreiben, wie er selbst als Dichter von Satyrdramen verfahren wolle. — Unbestritten ist die Darlegung dieses feinen Kenners gewinnend und verführerisch, doch das Geschäft der Umstellung bleibt immer ein gewagtes; ich möchte daher bescheiden Folgendes entgegnen: Hätte Horaz hier die Absicht gehabt, zusammenhängende Vorschriften über das Satyrdrama zu geben, so würde er gewiss wohlgethan haben, jenen bezeichneten logischen Gang festzuhalten; doch da ich mich der Welker'schen Ansicht anschließe, nach welcher Horaz das Satyrdrama nur als Beispiel wählt für die Kunst, mit geringen und gewöhnlichen Mitteln einen künstlerischen Erfolg zu erzielen: so meine ich es passend zu finden, dass er die aus den zwei Beispielen — dem ernsteren und komischen Theil des Satyrspieles — gewonnene Lehre gerade in die Mitte stellt. — Freilich erhebt sich mit drohender Miene und flammendem Auge der Minos[2]) der Unterwelt, der uns mit seinem Richterstabe auf pag. 232 seines Gesetzbuches hinweist und spricht: Siehe, die ganze Stelle ist bloße Erklärung, Wiederholung, und es erscheint sehr unpassend, dass Horatius hier selbst sagt, was er thun würde auf einem Felde, das nicht sein ist; *Davusne loquatur* erinnert zu sehr an v. 114: *Davusne loquatur an heros*[3]); wie könnte sich Horaz also wiederholen! Schneide hinweg, „ich glaube, wir haben den Dichter noch nicht, wir müßen noch mehr wegbeizen, um auf Echtes zu kommen." — Spengel selbst erklärt, dass ihm in so geistreicher Gesellschaft angst und bange werde; wir, eine *ridiculus mus,* wollen unseren Gefühlen nur Ausdruck leihen mit den Worten des alten Hesiod[4]):

ἤριπε δ᾽, ὡς ὅτε τις δρῦς ἤριπεν, ἢ ὅτε πέτρη
ἠλίβατος, πληγεῖσα Διὸς ψολόεντι κεραυνῷ·
ὣς ἔριπ᾽.

oder Homer's[5]):

ὣς φάτο, σὺν δὲ — νόος χύτο, δείδιε δ᾽ αἰνῶς,
ὀρθαὶ δὲ τρίχες ἔσταν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσιν,
στῆ δὲ ταφών.

---

[1]) Philolog. B. XVIII. p. 97 ff.

[2]) O. F. Gruppe, *Minos,* über die Interpolationen in den römischen Dichtern.

[3]) Dass es dort *„divus"* heißen müße, nach einer allgemein angenommenen Verbesserung, trauen wir uns im ersten Schreck nicht zu sagen.

[4]) *Hesiod, scutum Herculis* v. 421.

[5]) Homer Il. ω. 358

Wenn aber die römische Litteratur das nur auf griechischem Boden sich heimisch fühlende Satyrdrama mit richtigem Takte niemals aufnahm, so finden wir doch bei den Römern eine analoge Gattung scenischer Dichtkunst, die *fabula Atellana.*

Schon in sehr früher Zeit zeigen sich Spuren einer volksthümlichen Posse, die, über das Wechsellied der Fescenninen hinaus, mehrere Personen und eine Art Handlung verlangt und bei dem ausgeprägten Sinn des Südländers für das äußerlich Komische, seiner Neigung zu Gebärdenspiel und Vermummung einen fruchtbaren Boden fand. Es scheinen sich, ebenfalls schon in alter Zeit, bestimmte feststehende Charakterrollen entwickelt zu haben, wie auch heute noch in der italienischen Posse bestimmte Charaktere das Publikum ergötzen.

Jene Charaktermasken waren einmal der nie fehlende Maccus, der dumme, gefräßige, unfläthige und dabei ewig verliebte Kerl, allen zum Hohn, von allen mit Prügeln bedacht, immer im Begriff, über seine Füße zu fallen und schließlich der allgemeine Sündenbock; ferner der verschmitzte Bediente Bucco, der filzige Alte Pappus, der der ganzen Welt zuwider ist, und der allweise Dosennus, der Dorfschulmeister und Dorfwahrsager.[1]) Es war dieß eine echt nationale Komödie, und daraus erklärt man auch den Umstand, dass die darin auftretenden Personen nicht, wie andere Schauspieler, für ehrlos galten.

Diese Burleske hieß nun *fabula Atellana* von der Oskischen Stadt Atella; man hat daher dieses Spiel für ein Oskisches Produkt gehalten, welches zu den Latinern herüber gekommen sei, ja Strabo[2]) meint sogar, es sei diese Posse in Rom in Oskischer Sprache gespielt worden. Sie wird auch wirklich *oscum ludicum* genannt, man spricht von einer *persona osca, osce loquitur;* doch bleibt es immer unbegreiflich, wie ein so sehr auf nationalem Boden, mitten im latinischen Stadt- und Landleben stehendes Stück von den Oskern angenommen sei. In dieses Dunkel wird Mommsen[3]) das rechte Licht gebracht haben. Man brauchte für diese Burleske und die feststehenden Personen einen bestimmten, bleibenden Hintergrund, und eine solche Lokalität mußte die Oskische Stadt Atella hergeben, die im Alterthum in ähnlicher Weise figurierte, wie unsere Schildburg. Atella also, das seit seiner im Jahre 543 d. St. erfolgten rechtlichen Vernichtung zu einem trübseligen Dorfe herabgesunken war, wurde eine solche Narrenburg und daher hieß die Posse *fabula Atellana.* Die wirkliche Heimat dieser Stücke ist demnach Latium, ihr poetischer Schauplatz die latinisirte Oskerlandschaft und daher *Oscum ludicum* begreiflich; dass übrigens als wirksame Würze auch manches Oskische Wort mag vorgekommen sein, ist allerdings glaublich.

So alt und ursprünglich solche Possen waren, so waren sie natürlich nicht für die Bühne bestimmt; erst in der Mitte des siebenten Jahrhunderts treten zwei Dichter von Atellanen auf, L. Pomponius und Q. Novius, als Begründer dieser neuen Litteraturgattung. Das Neue bestand zunächst darin, dass diese Possen für die Bühne geschrieben, sodann insbesondere in ihrer Verwendung, weil dieselben, ähnlich wie das griechische Satyrdrama, als Nachspiele zu den Tragödien benützt wurden, als sogenannte *exodia,* unter welchem Worte man wol überhaupt jedes Nachspiel zu verstehen hat. Dass die litteraturmäßige Atellana diesen Zweck hatte, beweisen mehrere Stellen, z. B. Cicero ad fam. IX. 16: *Nunc venio ad jocationes tuas, quoniam tu secundum Oenomaum Accii* (nach der Aufführung des Oenomaus), *non ut olim solebant Atellanam, sed ut nunc fit, mimum introduxisti.* Daher ist auch der von den Grammatikern öfter gemachte Vergleich mit dem Satyrspiel erklärlich. — Auch Suetonius, Tib. 45: *Unde nota in Atellanico exodio.* — Juvenal. Sat. VI. 71: *Urbicus exodio risum movet Atellanae.* cf. ib. Sat. III. 175 ff.

Da die Atellane als Nachspiel diente, war sie, ähnlich dem Satyrdrama, nur kurz; es handelte sich weniger um eine künstliche Schürzung und Lösung des Knotens, — wenn es nur zu lachen gab. Die Scherze waren nicht gerade zarter Natur, oft arge Zoten, — „unzweideutige Zweideutigkeiten," wie Mommsen sich ausdrückt, und wie man aus den bei Munk gesammelten Fragmenten sehen kann.

Einige Titel mögen uns einen Blick thun lassen in das Repertoir dieser scenischen Gattung.

---

[1]) Vergl. Mommsen Röm. Gesch. 3. Aufl. II. B. pag. 448.
[2]) Strabo. V. 6.
[3]) Röm. Gesch. B. II. pag. 446 Anmerkung.

L. POMPONIUS:

Agricola sive Pappus Agricola.
Aruspex sive praeco rusticus.
Asina sive Asinaria.
Auctoratus, sive Bucco auctoratus.
Augur.
Bucco adoptatus.
Campani.
Capella.
Citharista.
Collegium.
Decuma sive Decuma Fullonis.
Dives.
Fullo sive Fullones.
Galli Transalpini.
Haeres Petitor.
Kalendae Martiae.
Lar familiaris.
Leno.
Maccus.
Macci gemini.
Maccus Miles.
Maccus Sequester.
Maccus Virgo.
Medicus.
Nuptiae.
Pappus praeteritus (der bei der Stellenbesetzung übergangene).
Patruus.
Philosophia.
Pictores.
Piscatores
Pistor.
Porcaria.
Portus sive Portitor.
Praeco posterior.
Praefectus morum.
Rusticus.
Sponsa Pappi.

Q. NOVIUS:

Agricola.
Asinius.
Bubulcus Cerdo.
Bubulco.
Colax.
Duo Doseuni.
Fullones.
Fullones feriati.
Gallinaria.
Macci.
Maccus cupo.
Maccus Exul.
Sanniones.
Surdus.
Vindemiatores.

In diesen Titeln sind die oben erwähnten vier Charakterrollen wiederholt vertreten und wir wollen gerne glauben, dass solche Sujets, mit Geschick behandelt, nicht nur den sorglosen Jüngling zu heiterem Lachen bewogen, sondern auch die strenge Stirne eines *censor morum* geglättet haben mögen.

Kremsmünster, im April 1870.

Gunther Mayrhofer.

Eine lexikale Glosse

über den Homerischen Ausdruck: εἰλίποδας ἕλικας βοῦς.

Sehr lange ist es her, seitdem der Schreiber dieser Zeilen bei Homer den Ausdruck: εἰλίποδας ἕλικας βοῦς zum erstenmal las und er von jenem angenehmen Gefühle gleichsam durchzuckt ward, das man hat, wenn man irgend eine Vorstellung künstlerisch recht treffend wiedergegeben findet.

Er hatte nämlich einst als Hirtenknabe, wenn er mit seinem Bruder die Rinder seines Vaters von einer guten Weide nach Hause trieb, selbst am Jungvieh jene Eigenthümlichkeit der Hinterfüße gesehen, die der Dichter mit εἰλίπους ausdrückt, und wenn die Nachbarn in seinem älterlichen Hause sich einfanden, sprachen sie gerne von jener Eigenschaft, die er mit ἕλιξ bezeichnet. Diese besonders war es, welche den Thieren ihren Werth verlieh, und, wenn es zu einem Kaufhandel kam, theuer bezahlt wurde. Welche Ueberraschung nun für den ehemaligen Hirtenknaben, daß Homer 1000 Jahre vor Christus gedichtet, was er 1900 Jahre nach Christus mit eigenen Augen gesehen.

Je klarer und unzweifelhafter es ihm nun war, was der Dichter bezeichnen wollte, desto mehr befremdete es ihn, daß er bei keinem der Interpreten des Homer seine Ansicht wiederfand: was er sich nur dadurch erklären zu können glaubte, daß von Hirtenknaben zu Homer nur ein schmaler, selten betretener Weg führt, und darum nur wenige von denen, welche den Homer auslegen, das mit ihren Augen sahen, was mit jenen Worten nur gemeint sein kann.

So wird, um nur die gewöhnlichsten Deutungen anzuführen, in der sonst so vortrefflichen Firmin Didot'schen Classiker-Ausgabe, wie auch von Ernesti und Kießling (Theocr. 25) ἕλιξ mit *cornibus camurus* oder *incurvis cornibus* verlateinischt. Der allerdings mehr nachdichtende als übersetzende Osw. Marbach gibt es (Soph. Aj. 375) einfach mit „gehörnt“. — In Crusius' Wörterbuch heißt es: „ἕλιξ Adj. gewunden, gebogen; als Beiw. der Rinder, wie *camurus,* krummgehörnt. Unrichtig wird es auf die Beine bezogen, denn es ist meist mit εἰλίποδες verbunden.“ — Dagegen sagen die hochverdienten Umarbeiter des Passow'schen Handwörterbuches: „ἕλιξ (ἑλίσσω) gewunden, gekräuselt, geringelt: πλόκαμος, χλόα, δρόμος, ἄτρακτος, σειρή: sich drehend (von einem Tanzenden) . . . ἕλιξ χρόνος. Bei Hom. und Hes. stets als Beiwort von Rindern, welches man gewöhnlich auf die gebogenen Hörner bezicht, auf keinen Fall aber mit *camurus* vergleichen dürfte. Allein dieß würde gewiß durch ein Compos. wie ἑλικόκερως ausgedrückt worden sein, wie auch h. Merc. 192: βοῦς κεράεσσιν ἑλικτάς sich findet. Daher wird es wohl richtiger mit Apollon. im Lex. Hom. von dem ἑλιγμὸς ποδῶν verstanden, so daß die beiden, oft verbundenen Epitheta εἰλίπους und ἕλιξ zur genauen Bezeichnung derselben Eigenthümlichkeit im Gange der Rinder dienen, wie Homer oft dieselben Begriffe unmittelbar nebeneinander wiederholt; so z. B. Il. 9, 125.“ — In Damm-Duncan's Lex. Hom. ist zu lesen: „ἕλιξ *tortuosus, curvus,* gekrümmt *(crooked) est ab* εἰλέω; *in poeta est epitheton boum, sumtum partim a curvis eorum cornibus, partim a cincinnis illis, qui in frontibus fortium boum solent esse inter cornua, . . . sunt praeterea multae curvaturae hujus armenti . . . maxime in pedibus inter eundum conspicuae. Quidam tamen per hoc epitheton intelligunt* μέλανας *vel* μελαίνας, *quia* ἑλικὸν (*ab* ἑλικός, ή, όν) ὕδωρ *notat* μέλαν *i. e. purissimum in fonte vel rivo. Sed et isti exemplo contradicitur . . . semper* τὸ

curvum et ambiens praevatet"; und jenes ἑλικὸν steht wol statt ἑλικτὸν: rieselnd, sich schlängelnd. — Dessenungeachtet bemerkt Fritzsche zu Theokrit (25, 127): „κνήμαργοι, *cruribus albis*, nicht: *celeripedes.* ἕλικες muß hier die Bedeutung schwarz (nicht: krummgehörnt, Voß u. a.) haben, wie die Gegensätze von v. 128 φοίνικες und v. 131 ἀργησταί beweisen. Das Homerische ἕλικες βοῦς (Od. 1, 92), dessen Bedeutung bei Passow richtig angegeben ist, verstand man nämlich im Alterthum wiederholt von der schwarzen Farbe der Kühe. Iliad. 12, 293; Hesych. ἕλιξ — μέλας."

Aehnlich verhält es sich mit εἰλίπους· Die Didot'sche Ausgabe (Dübner, Köchly), wie Ernesti, Kießling übersetzen es mit *flexipes* und wohl auch mit *pedibus trahens* (Il. 6, 424). Wo es allein steht (z. B. Theokr. 25, 131) wird es für gleichbedeutend mit *boves* gehalten. — Crusius erklärt: „εἰλίπους, die Füße, besonders die Hinterfüße, nachschleppend, schleppfüßig, schwerhinwandelnd (Voß); Beiwort der Rinder, welche bei ihrem unsicheren Gange besonders mit den Hinterfüßen hin- und herschaukeln (von εἴλω *volvere, torquere*); daher andere: die querüberwandelnden; wie Hippokrates es erklärt: περιςροφάδην ὁδοιπορεῖν." — Passow's Umarbeiter sagen: „εἰλίπους (von εἴλω πούς) schleppfüßig, die Füße, besonders die hinteren, im Gehen schwerfällig nachschleppend; bei Homer stets Beiwort der Rinder, das Eigentümliche ihres Ganges bezeichnend, indem die Hinterfüße sich mit dem Sprunggelenke beim Treten zusammendrängen und kreuzen (?); beim Gang der Pferde ein Fehler, im gemeinen Leben „kuhlätschig". Ebenso steht das Wort von den Rindern bei Hesiod (Theog. 290) Theokr. (25, 99) und allein für βόες. Buttm. erklärt es falsch durch „stampffüßig". Eupolis . . . nannte auch ihres minder raschen Ganges wegen die Weiber so." — Damm-Duncan haben: „εἰλίπους, *qui tardos pedes volvit inter eundum,* schleppfüßig *(slow-footed), ab* εἰλέω *vel* εἰλέω: *volvo,* ὁ τοὺς πόδας κατὰ τὴν πορείαν ἑλίσσων καὶ εἰλῶν; *est epitheton boum ex tarditate eorum et quia lente moliuntur torquentque pedes."*

Düntzer endlich bemerkt zu Odyss. 1, 92: „Die Rinder heißen εἰλίποδες, weil sie beim Gehen die Füße winden, die Pferde ἀερσίποδες (Il. 3, 327). — ἕλικας, κεράεσσιν ἑλικτάς (h. in Merc. 192). — Daß „gewunden" auf das Haupt sich beziehe, war ebenso verständlich, als daß ξανθός, als Beiwort von Männern und Frauen auf das Haar geht, und niemand konnte dabei an die Füße denken. Durch die Verbindung der beiden, auch einzeln stehenden Beiwörter (vgl. Od. 8, 60; 11, 288; 12, 136) werden die Rinder vom Kopf bis zu den Füßen geschildert." — Und Il. 6, 424 erklärt er ausdrücklich εἰλίποδες durch fußwindend.

Man sieht: unter ἕλιξ denken sich die einen eine Eigenschaft des Kopfes, beziehungsweise der Hörner und nicht der Füße, die anderen der Füße, beziehungsweise des Ganges und nicht des Kopfes; noch andere gar eine Farbe. Und von εἰλίπους hätten wir Uebersetzungen wie: fußbeugend, fußschleppend, schleppfüßig *(slow-footed)*, schwerhinwandelnd, querüberwandelnd, stampffüßig, fußwindend und schlechtweg: Rinder.

Wir wollen daher (auf die Gefahr, daß man an Sprüchwörter erinnert werde, wie: *Zank um des . . .; Parturiunt . . .; Tant de bruit . . .; Much ado . . .)* Stellen hersetzen, aus denen ersichtlich werden soll: *a)* von welcherlei Rindern die fraglichen Beiwörter gebraucht werden, und *b)* auf welche Eigenschaften derselben sie sich beziehen. Wir wollen dieselben aus der Iliade und Odyssee wählen, aber auch bezeichnende aus Hesiod, Sophokles und besonders die aus Theokrit wiederholt angeführte folgen lassen.

Andromache klagt (Il. 6, 324): alle ihre sieben Brüder seien an einem und demselben Tage eingegangen zum Hades:

πάντας γὰρ κατέπεφνε ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεὺς
βουσὶν ἐπ' εἰλιπόδεσσι καὶ ἀργεννῇς ὀίεσσιν —

den Achilleus habe sie bei den üppigen Rindern und schneeweißen Schafen erschlagen.

Hector würde (12, 293) den Wall der Argeier nicht durchbrochen haben,

εἰ μὴ ἄρ' υἱὸν ἑὸν Σαρπηδόνα μητίετα Ζεὺς
ὦρσεν ἐπ' Ἀργείοισι, λέοντ' ὣς βουσὶν ἕλιξιν —

wenn nicht Zeus seinen Sohn Sarpedon zum Kampf getrieben hätte, gleich einem Löwen, der leibrunde Rinder anfällt.

Nach 15, 547 weidete Melanippus fettschenkelige Rinder (εἰλίποδας βοῦς) in Perkote, und nach 633 weiden auf der Niederung einer weiten Aue Rinder

μυρίαι, ἐν δέ τε τῇσι νομεὺς οὔπω σάφα εἰδὼς
θηρὶ μαχήσασθαι ἕλικος βοὸς ἀμφὶ φονῇσιν —

an die tausend, und der Hirte dabei ist unschlüssig, ob er sich zur Verhinderung des Zerreißens eines fetten Rindes gegen den Löwen (θηρί) zur Wehr setzen soll.

Der Lykierführer wird (16, 488) von Patroklos erschlagen, wie wenn der Löwe in die Heerde einbricht und einen Stier zerreißt

αἴθωνα, μεγάθυμον ἐν εἰλιπόδεσσι βόεσσιν
ὤλετό τε στενάχων ὑπὸ γαμφηλῇσι λέοντος —

einen glänzenden, muthigen unter den fußwendenden Kühen, und derselbe stöhnend verendet unter den Kinnladen des Löwen.

Bei einem Flusse, wo für das Weidevieh (βοτοῖσι) die gemeinsame Tränke ist, wird (18, 524) ein Hinterhalt gelegt, und zwei Späher setzen sich

δέγμενοι, ὁππότε μῆλα ἰδοίατο καὶ ἕλικας βοῦς —

um zu warten, bis sie die Schafe erblicken und die stattlichen Rinder.

Poseidon erzählt (21, 448), daß er die Mauern Troja's erbaute,

Φοῖβος δ' εἰλίποδας ἕλικας βοῦς βουκολέεσκεν
Ἴδης ἐν κνημοῖσι πολυπτύχου, ὑλησσης —

Phöbus aber die festschenkeligen stolzen Rinder weidete auf den waldigen Berghöhen des haldenreichen Ida.

Endlich werden (23, 166)

πολλὰ δὲ ἴφια μῆλα καὶ εἰλίποδας ἕλικας βοῦς
πρόσθε πυρῆς ἔδερόν τε καὶ ἄμφεπον —

viele kräftige Schafe und rundbackige, üppige Rinder enthäutet und zugerichtet zur Leichenverbrennung.

Und in der Odyssee (1, 92) erklärt Athene in der Götterversammlung, sie wolle nach Ithaka gehen, um zu veranlassen, daß den Freiern aufgesagt werde, welche

μῆλ' ἁδινὰ σφάζουσι καὶ εἰλίποδας ἕλικας βοῦς —

haufenweise Schafe und schöne fette Rinder schlachten, was (4, 320) Telemach mit den nämlichen Worten dem Menelaos erzählt.

Alkinoos lässt (8, 60) zum Mahle der Phäaken schlachten

ὀκτὼ δ' ἀργιόδοντας ὗας, δύο δ' εἰλίποδας βοῦς·
τοὺς δέρον ἀμφί θ' ἕπον τετύκοντό τε δαῖτ' ἐρατεινήν —

acht weißzahnige Schweine und zwei fettleibige Rinder, welche zu einem einladenden Mahle zugerichtet werden.

Odysseus' Gefährten trinken (9, 46) reichlichen Süßwein, und viele Schafe

ἔσφαζον παρὰ θῖνα καὶ εἰλίποδας ἕλικας βοῦς

schlachten sie am Gestade und fußwendende, üppige Rinder.

Neleus erklärt (11, 288) seine Tochter Pero, ein Wunder für Sterbliche, welche alle Nachbarn umwarben, keinem geben zu wollen,

ὃς μὴ ἕλικας βοῦς, εὐρυμετώπους
ἐκ Φυλάκης ἐλάσειε βίης Ἰφικληείης
ἀργαλέας —

der ihm nicht die prächtigen, breitstirnigen Rinder des gewaltthätigen Iphiklos, die wohlverwahrten, von Phylake in Thessalien nach Pylos im Poloponnes zurücktreiben würde.

Sehr bezeichnend für die vorliegende Aufgabe warnt Kirke (12, 127—136) den Odysseus:

Θρινακίην δ' ἐς νῆσον ἀφίξεαι, ἔνθα τε πολλαί
βόσκοντ' Ἠελίοιο βόες καὶ ἴφια μῆλα,
ἑπτὰ βοῶν ἀγέλαι, τόσα δ' οἰῶν πώεα καλά
πεντήκοντα δ' ἕκαστα. γόνος δ' οὐ γίνεται αὐτῶν
οὐδέ ποτε φθινύθουσι. θεαὶ δ' ἐπιποιμένες εἰσίν,
νύμφαι ἐυπλόκαμοι Φαέθουσά τε Λαμπετίη τε,
ἃς τέκεν Ἠελίῳ Ὑπερίονι δῖα Νέαιρα.
τὰς μὲν ἄρα θρέψασα τεκοῦσά τε πότνια μήτηρ

Θρινακίην ἐς νῆσον ἀπῴκισε τηλόθι ναίειν
μῆλα φυλασσέμεναι πατρώϊα καὶ ἕλικας βοῦς.

Sieben Triebe von Rindern und ebenso viele Schafheerden des Helios von je 50 Stücken weideten auf Thrinakia, die, als von göttlicher Natur, keine Fortpflanzung und kein Sterben kannten, und Göttinnen zu Hüterinnen hatten. Während hier die göttliche Vorzüglichkeit der Schafe durch ἴφια und καλά hervorgehoben wird, kommt nur das einzige ἕλικας vor, um die gleiche Eigenschaft an den Rindern zu bezeichnen. Dagegen steht später in demselben Gesange (355), daß nicht weit vom dunkelgeschnäbelten Schiffe

βοσκέσκοντ' ἕλικες καλαὶ βόες, εὐρυμέτωποι —

üppige schöne Rinder, breitstirnige, zu weiden pflegten; wo das früher knapp zugemessene ἕλικες wiederholt und durch die epexegetischen Ausdrücke καλαί und εὐρυμέτωποι sattsam erklärt wird.

Im 22. Gesange v. 292, wo es heißt:

ἦ ῥα βοῶν ἑλίκων ἐπιβουκόλος —

endet der Hirt der stolzen Rinder des Odysseus einen bitteren Sarkasmus auf einen der Freier; und zur Todtenfeier des Achilleus werden (24, 66) sehr fette Schafe und üppige Rinder geschlachtet:

μῆλα κατεκτάνομεν μάλα πίονα καὶ ἕλικας βοῦς.

Geht nun schon aus all diesen Stellen ausdrücklich oder mitverständlich hervor, daß die fraglichen Beiwörter nicht von Rindern überhaupt, sondern nur von üppigem, triftgängigem Weidevieh gebraucht wurden, so wird diese Wahrnehmung auch von andern Dichtern bestätigt.

Hesiod singt (Theog. 289—294): den Geryoneus habe der gewaltige Herakles bei seinen Heerden erlegt:

τὸν μὲν ἄρ' ἐξενάριξε βίη Ἡρακληείη
βουσὶ παρ' εἰλιπόδεσσι περιρρύτῳ εἰν Ἐρυθείῃ.
ἤματι τῷ ὅτε περ βοῦς ἤλασεν εὐρυμετώπους
Τίρυνθ' εἰς ἱερήν, διαβὰς πόρον Ὠκεανοῖο,
Ὄρθον τε κτείνας καὶ βουκόλον Εὐρυτίωνα
σταθμῷ ἐν ἠερόεντι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο.

Erythia, eine wegen ihrer außerordentlichen Fruchtbarkeit berühmte Insel bei Gades, galt für das Weideland der Geryoneischen Heerden, wozu, wie wir glauben, Göttling (v. 293) die vortreffliche Bemerkung macht: *„Aptissime* Ὄρθος *(Altus) et* Εὐρυτίων *(Latus) custodes sunt constituti, id est: montium altitudo et longinqui terrarum tractus"*, was so viel hieße als: auf weiten Triften zwischen hohen Bergen seien die weidenden Heerden gehütet gewesen, bis sie Herakles von der sicheren Stätte forttrieb: die Hüter erschlug.

In Opp. vv. 446—450 lehrt dieser Dichter:

φράζεσθαι δ', εὖτ' ἂν γεράνου φωνὴν ἐπακούσῃς
ὑψόθεν ἐκ νεφέων ἐνιαύσια κεκληγυίης·
ἥτ' ἀρότοιό τε σῆμα φέρει, καὶ χείματος ὥρην
δεικνύει ὀμβρηροῦ· κραδίην δ' ἔδακ' ἀνδρὸς ἀβούτεω·
δὴ τότε χορτάζειν ἕλικας βοῦς ἔνδον ἐόντας.

Alljährlich, wenn sich hoch aus den Wolken die Stimme des rauschenden Kranichs vernehmen lässt (wie bei uns der Wildgänse), verkündet sie die Zeit des regnerischen Winters: da heißt es die üppigen Rinder im Stalle (ἔνδον ἐόντας) füttern. An dieser Stelle wird ἕλικες geradezu durch den Gegensatz als Weidevieh bezeichnet.

Ajas (373—376) jammert bei Sophokles, nachdem ihm das Geisteslicht wieder aufgeht:

ὢ δύσμορος, ὃς χεροῖν
μεθῆκα τοὺς ἀλάστορας, ἐν δ' ἑλίκεσσι
βουσὶ καὶ κλυτοῖς πεσὼν αἰπολίοις
ἐρεμνὸν αἷμ' ἔδευσα —

mit dem schwarzen Blute prächtiger Rinder und herrlicher Ziegen habe er den Boden befeuchtet. Daß aber der fragliche Ausdruck nur von Rindern einer Heerde zu verstehen sei, findet in allem, was vorhergeht, seine Bestätigung; besonders aber 25—28, wo es heißt:

ἐφθαρμένας γὰρ αρτίως εὑρίσκομεν
λείας ἁπάσας καὶ κατηναρισμένας
ἐκ χειρός, αὐτοῖς ποιμνίων ἐπιστάταις,

oder 230—233:

συγκατακτὰς
κελαινοῖς ξίφεσιν βοτὰ καὶ βοτῆρας . .
ὤμοι· κεῖθεν, κεῖθεν ἄρ' ἡμὶν
δεσμῶτιν ἄγων ἤλυθε ποίμνην. ——

Die prächtigste Schilderung einer Heerde aber, in welcher die fraglichen Beiwörter eine Rolle spielen und durch andere darin vorkommende verdeutlicht werden, findet sich in der schon öfter citirten Stelle Theokrit's (25, 85 — 152), die wir ganz herschreiben, obgleich es zum beabsichtigten Zwecke nicht nothwendig wäre.

Ἠέλιος μὲν ἔπειτα ποτὶ ζόφον ἔτραπεν ἵππους,
δείελον ἦμαρ ἄγων· τὰ δ' ἐπήλυθε πίονα μῆλα
ἐκ βοτάνης ἀνιόντα μετ' αὔλιά τε σηκούς τε.
αὐτὰρ ἔπειτα βόες μάλα μυρίαι ἄλλαι ἐπ' ἄλλαις
ἐρχόμεναι φαίνονθ', ὡσεὶ νέφη ὑδατόεντα
ἅσσα τ' ἐν οὐρανῷ εἶσιν ἐλαυνόμενα προτέρωσε
ἠὲ νότοιο βίῃ ἠὲ Θρῃκὸς βορέαο·
τῶν μέν τ' οὔτις ἀριθμὸς ἐν ἠέρι γίνετ' ἰόντων
οὐδ' ἄνυσις· τόσα γάρ τε μετὰ προτέροισι κυλίνδει
ἲς ἀνέμου, τὰ δέ τ' ἄλλα κορύσσεται αὖθις ἐπ' ἄλλοις·
τόσσ' αἰεὶ μετόπισθε βοῶν ἐπὶ βουκόλι' ᾔει.
πᾶν δ' ἄρ' ἐνεπλήσθη πεδίον, πᾶσαι δὲ κέλευθοι,
ληΐδος ἐρχομένης· στείνοντο δὲ πίονες ἀγροὶ
μυκηθμῷ· σηκοὶ δὲ βοῶν ῥεῖα πλήσθησαν
εἰλιπόδων· ὄϊες δὲ κατ' αὐλὰς ηὐλίζοντο.
ἔνθα μὲν οὔτις ἔκηλος, ἀπειρεσίων περ ἐόντων
εἱστήκει παρὰ βουσὶν ἀνήρ, κεχρημένος ἔργου·
ἀλλ' ὁ μὲν ἀμφὶ πόδεσσιν ἐϋτμήτοισιν ἱμᾶσιν
κωλοπέδιλ' ἀράρισκε, παρασταδὸν ἐγγὺς ἀμέλγειν.
ἄλλος δ' αὖ νέα τέκνα φίλαις ὑπὸ μητράσιν ἵει
πινέμεναι λαροῖο μεμαότα πάγχυ γάλακτος·
ἄλλος ἀμόλγιον εἶχ', ἄλλος τρέφε πίονα τυρόν·
ἄλλος ἐσῆγεν ἔσω ταύρους, δίχα θηλειάων.
Αὐγείης δ' ἐπὶ πάντας ἰὼν θηεῖτο βοαύλους,
ἥντινά οἱ κτεάνων κομιδὴν ἐτίθεντο νομῆες,
σὺν δ' υἱός τε, βίη τε βαρύφρονος Ἡρακλῆος
ὡμάρτευν βασιλῆι διερχομένῳ μέγαν ὄλβον.
ἔνθα καὶ ἄρρηκτόν περ ἔχων ἐν στήθεσι θυμὸν
Ἀμφιτρυωνιάδης καὶ ἀρηρότα νωλεμὲς αἰεί,
ἐκπάγλως θαύμαζε βοῶν τό γε μυρίον ἔθνον
εἰσορόων. οὐ γάρ κεν ἔφασκέ τις, οὐδὲ ἐώλπει
ἀνδρὸς ληΐδ' ἑνὸς τόσσην ἔμεν, οὐδὲ δέκ' ἄλλων,
οἵτε πολύρρηνες πάντων ἔσαν ἐκ βασιλήων.
Ἠέλιος δ' ᾧ παιδὶ τόγ' ἔξοχον ὤπασε δῶρον
ἀφνειὸν μήλοις περὶ πάντων ἔμμεναι ἀνδρῶν·
καί ῥά οἱ αὐτὸς ὄφελλε διαμπερέως βοτὰ πάντα

ἐς τέλος· οὐ μὲν γάρ τις ἐπήλυθε νοῦσος ἐκείνου
βουκολίοις, αἵ τ' ἔργα καταφθίνουσι νομήων.
αἰεὶ δὲ πλέονες κεραοὶ βόες, αἰὲν ἀμείνους
ἐξ ἔτεος γίνοντο μάλ' εἰς ἔτος· ἦ γὰρ ἅπασαι
ζωοτόκοι τ' ἦσαν περιώσια, θηλυτόκοι τε.
ταῖς δὲ τριηκόσιοι ταῦροι συνάμ' ἐστιχόωντο
κνήμαργοί θ' ἕλικές τε· διηκόσιοί γε μὲν ἄλλοι
φοίνικες· πάντες δ' ἐπιβήτορες οἵγ' ἔσαν ἤδη.
ἄλλοι δ' αὖ μετὰ τοῖσι δυώδεκα βουκολέοντο
ἱεροὶ Ἠελίου· χροιὴν δ' ἔσαν ἠύτε κύκνοι
ἀργησταί, πᾶσιν δὲ μετέπρεπον εἰλιπόδεσσιν·
οἳ καὶ ἀτιμαγέλαι βόσκοντ' ἐριθηλέα ποίην
ἐν νομῷ· ὧδ' ἔκπαγλον ἐπὶ σφίσι γαυριόωντο.
καί ῥ' ὁπότ' ἐκ λασίοιο θοοὶ προγενοίατο θῆρες
ἐς πεδίον δρυμοῖο βοῶν ἕνεκ' ἀγροτεράων,
πρῶτοι τοί γε μάχηνδε κατὰ χροὸς ᾔεσαν ὀδμήν·
δεινὸν δ' ἐβρυχῶντο, φόνον λεύσσοντε προσώπῳ.
τῶν μέν τε προφέρεσκε βίηφί τε καὶ σθένεϊ ᾧ
ἠδ' ὑπεροπλίῃ Φαέθων μέγας· ὅν ῥα βοτῆρες
ἀστέρι πάντες ἔισκον, ὁθούνεκα πολλὸν ἐν ἄλλοις
βουσὶν ἰὼν λάμπεσκεν, ἀρίζηλος δ' ἐτέτυκτο.
ὃς δή τοι σκύλος αὖον ἰδὼν χαροποῖο λέοντος,
αὐτῷ ἔπειτ' ἐπόρουσεν ἐϋσκόπῳ Ἡρακλῆϊ
χρίμψασθαι ποτὶ πλευρὰ κάρη στιβαρόν τε μέτωπον.
τοῦ μὲν ἄναξ προσιόντος ἐδράξατο χειρὶ παχείῃ
σκαιοῦ ἄφαρ κέραος, κατὰ δ' αὐχένα νέρθ' ἐπὶ γαίης
κλάσσε βαρύν περ ἐόντα, πάλιν δέ μιν ὦσεν ὀπίσσω
ὤμῳ ἐπιβρίσας· ὁ δέ οἱ περὶ νεῦρα τανυσθεὶς
μυὼν ἐξ ὑπάτοιο βραχίονος ὀρθὸς ἀνέστη·
θαύμαζον δ' αὐτός τε ἄναξ υἱός τε δαΐφρων
Φυλεὺς οἵ τ' ἐπὶ βουσὶ κορωνίσι βουκόλοι ἄνδρες
Ἀμφιτρυωνιάδαο βίην ὑπέροπλον ἰδόντες.

Zum Belege, daß man vorzugsweise nur an Weiderindern jene ideale Vollkommenheit finden zu können glaubte, die sich zu künstlerischer Verherrlichung durch die Poesie (oder Plastik: Myron) eigne, mögen zum Ueberflusse noch Stellen aus Horaz hier Platz finden. Carm. III. 23, 9—13 singt er:

Nam quae nivali pascitur Algido
Devota, quercus inter et ilices,
Aut crescit Albanis in herbis
Victima, pontificum secures
Cervice tinget.

und IV. 2, 53—56:

Te decem tauri totidemque vaccae,
Me tener solvet vitulus, relicta
Matre, qui largis juvenescit herbis
In mea vota.

Nachdem nun, wie wir glauben, unzweifelhaft feststeht, daß die fraglichen Beiwörter nur vom Weidevieh gebraucht wurden, so dürfte es weiter keine Schwierigkeit haben, zu ermitteln, welche Eigenschaften damit

bezeichnet wurden. Wenn man sich vorstellt, wie solche kunsttypische Rinder aussehen, so springt die Antwort von selbst in die Augen, und wird durch die Sprache des Volkes bestätigt.

Wie der Schreiber dieser Zeilen selbst oft zu bemerken Gelegenheit hatte, ist an schönen Weiderindern auffallend der starke Nacken und kräftige Hals, an welchem die Wamme tief hinabhängt *(plurima cervix Et crurum tenus a mento palearia pendent.* Verg. G. III. 52). Der Kopf ist breitstirnig. Die mäßig langen Hörner sind symmetrisch aus- und vorwärts empor-, dann leicht rückwärts gebogen *(camurus)*, und vor den, mit langen Haaren besetzten *(hirtae)* Ohren glotzen (ταυρηδὸν βλέπει) trotzige Augen, wenn die Thiere gereizt sind. Der Körper rundet sich ab; die Vertiefungen — am Rücken und zwischen den Rippen — verschwinden; die Schenkel polstern sich und strotzen aneinander (εἴλω) vom Beutel oder Euter hinauf bis zur Wurzel des Schweifes. Die Haut ist weich, und die kurzen linden Haare bekommen einen Glanz wie von Sammet: der ganzen Länge nach trägt das prächtig abgerundete Thier das Gepräge von saftiger Kernigkeit und Kraft. Die Kühe muhen, die Stiere brüllen vor Lust; scharren mit den Vorderfüßen und führen Hörnerduelle auf. Auch stolziren sie oft mit hochgehaltenem Kopfe, als wollten sie Wind fangen. Und, wenn dann Abends die Lenden gefüllt sind, und sie zur Hürde wandern, sieht man von hinten, wie der volle Bauch bei jedem Tritt zwischen die Schenkel sich drängt und die Füße beim Sprunggelenke auseinander, an den Klauenspitzen zusammendreht, so daß bei einer größeren Heerde gleichsam ein taktmäßiges Blinken der sich ein- und auswärts wendenden Scheitel der stumpfen Knieewinkel bemerkbar wird.

Jene Abrundung und diese Schenkelfülle junger Weiderinder nun sind es, was vom Dichter mit ἕλιξ und εἰλίποδας bezeichnet wird, und etwa beziehungsweise mit „rundleibig“ und „vollschenkelig“ übersetzt werden könnte. In den vorerwähnten Stellen wurden sie, um nicht vorzugreifen, absichtlich willkürlich verdeutlicht.

Die Landleute gebrauchten dafür die Ausdrücke: „wie ausdraxelt“ (gedrechselt), „kugelrund“, „wutzelfaist“ (Walze), „einen Hobel habend“, „höbelig“, und beziehungsweise: „dickbackig“, „faista.schig“, „festschinkig“, „ausgepolstert“, „vollhosig“: woraus man sieht, daß gleiche Wahrnehmungen zu sich entsprechenden Ausdrücken führen.

Das Gegentheil nannten sie: „sägerückig“, „hochrippig“, „gratschinkig“, „beinkögelig“, „spitzbeinig, zum Hüteaufhängen“, und beziehungsweise: „spitzlochig“, „spältenhaxig“ (füßig), „knieebögelig“, „fußschlaipfend“ (schleppend), was besonders von alten, dürrgemolkenen Kühen gesagt wurde.

Mit Unrecht dürfte demnach „ἕλιξ“ von einer Eigenschaft des Kopfes und besonders der Hörner, oder gar von einer Farbe verstanden werden. Die Hörner sind unter den Vorzügen von Rindern doch nur von secundärer Bedeutung, wie man an zahlreichen Abbildungen, z. B. des Farnesischen Stieres oder in Rich-Müllers „Illustrirtes Wörterbuch der Römischen Alterthümer“ bei den Artikeln *„Arator“, „Bubsequa“, „Bubulcus“, „Capistrum“, „Torques“, „Victima“* sehen kann. Und auch alle angeführten Stellen veranlassen eher an das Ganze als an Theile des Thieres zu denken. Wenn Räuber oder Heroen ausgehen, um Rinder zu erbeuten (Il. 6, 423; Od. 11, 289); hungrige Löwen einen Fraß suchen (Il. 12, 293; 15, 633; 16, 488); eine schmackhafte Mahlzeit bereitet (Od. 1, 92; 4, 320; 8, 51; 9, 46); ein Opfer veranstaltet wird (Il. 23, 166; Od. 24, 66); Götter als Eigentümer, Hirten oder Beschützer von Heerden erscheinen (Il. 21, 446; Od. 12, 127; Hes. l. c.; Theokr. l. c.): liegt gewiß der Gedanke an die üppige Fülle, Schönheit und Kraft des ganzen Rindes näher, als der an die Füße oder Hörner desselben. Ueberdieß gebraucht der Dichter, wenn er bei Rindern die Hörner hervorheben will (z. B. Il. 8, 231; besonders 18, 573; Od. 12, 348), das Wort „ὀρθόκραιρος“; und bei Thieren, an denen sie die Hauptzierde bilden, z. B. vom Hirsch (Il. 3, 24; 11, 475) oder Widder (Od. 4, 85) „κεραός“: welches Wort Theokrit, so wie „κορωνίς“ (l. c.) allerdings auch von Rindern anwendet. Mit εὐρυμέτωπος, das er mit „ἕλιξ“ oder dem (nach Düntzer: Il. 10, 292; Od. 3, 382) synonymen „ἤνις“ (ἄνευ ἴς) zusammenstellt, bezeichnet er die Schönheit des Rindes nach vorne, wie durch „εἰλίπους“ nach hinten; weßhalb es erlaubt sein dürfte, selbst sogar bei jenem Taciteischen *„suus honor et gloria frontis“* (G. 5) eher an Rundleibigkeit und Stirnbreite, als an Hörner zu denken, obwohl in manchen Ländern z. B. Ungarn, Neapel, die Ochsen ungewöhnlich lange Hörner bekommen.

Wenn Fritzsche auf die Auctorität des Hesychios, welcher „ἑλικῶπις“ durch „μελανόφθαλμος“ erklärt und folgerichtig „ἕλιξ“ durch „νέος“, „καλός“, „μέλας“ verständlicht, „ἕλιξ“ für „schwarz“ hält, so möchte man fast

meinen, daß jugendliche, schöne schwarze Augen mittelbar und unmittelbar Unheil unter Philologen angerichtet. Die Freier der Penelope sollen demnach (Od. 1, 92) schwarze Rinder lieber, als fette verzehren; und der hungrige Löwe (Il. 12, 293), mehr nach schwarzen, als nach saftigen Stieren gelüsten. Auch sollen (Theokr. l. c.) „κνήμαργος" und „ἕλιξ": „schwarz" und „weißbeinig" bedeuten und einen Gegensatz bilden, wo vom Texte doch keiner verlangt wird. Es ist nämlich von „springkräftigen", „rundleibigen" Stieren die Rede, welche, wie die, um des Gegensatzes mit den schwanweißen (ἀργησταί ἠΰτε κύκνοι) Rindern des Helios willen, besonders hervorgehobene Gruppe der rothbraunen (φοίνικες), alle als „ἐπιβήτορες" verwendbar sind. Nur „ἄλλοι μὲν φοίνικες" und „ἄλλοι δ' ἀργησταί" bilden einen Gegensatz der Farben.

„Εἰλίπους" verhält sich unsers Dafürhaltens zu „ἕλιξ" (ἦνις, ἤκεςος, ἄδμητος, τέλειος) wie der Theil zum Ganzen, oder bezüglich des Fußwendens: wie die Wirkung zur Ursache, und gibt an, wo und wie sich „ἕλιξ" am augenfälligsten kundgibt. Beide Wörter bilden zusammen eine *denominatio et a toto et a parte potiori* derselben Sache und setzen sich gegenseitig voraus, so daß sie je auch allein stehen können und stehen, um gutgenährte Triftgänger zu bezeichnen; und Apollonios im Lex. Hom. hat recht, wenn er glaubt, daß die beiden oft verbundenen Epitheta zur Bezeichnung derselben Sache, die freilich mit der Eigenthümlichkeit im Gange nicht identisch ist, dienen. — Hinsichtlich der Etymologie von „εἰλίπους" ist „εἴλω" in seiner Grundbedeutung: drängen, stauen, — und „πούς" als das ganze Gebilde des Fußes von der Klaue bis zum Rückgrat zu verstehen, so daß jenes Strotzen und Aneinanderdrängen der Sckenkel gemeint ist, welches beim Gange eine Fußwendung hervorbringt. — Statt „εἰλίποδες" in einer Uebersetzung einfach *„boves"* zu sagen, dürfte nicht angehen, weil *„boves"*, ein viel weiterer Begriff ist; passender wäre *„juvencus"* oder *„juvenca"* in dem Sinne, wie dieses Wort von Vergil (Aen. 6, 38; G. 3, 219) gebraucht ist. Dieß dürfte so ziemlich auch das sein, was Hippokrates meinte, wenn er „εἰλίπους" durch „περιςροφάδην ὁδοιπορεῖν" erklärte. Wenn der satyrische Eupolis die Weiber εἰλίποδες nannte, so that er es wohl weniger, weil sie minder rasch gehen, als weil manche beim Gehen die Vorfüße, wie die Triftgänger die Klauenspitzen gegeneinander einwärts wenden: eine Gangweise, die übrigens auch oft bei jüngeren, noch ungeschliffenen Männern vorkommt, und von Landleuten hie und da, wie wir es selbst hörten, mit den Ausdrücken: „sich über die Zehen steigen" oder „heimzugehen" bezeichnet wird.

Dies wäre die wissenschaftliche Ausbeute, die wir auf einem kritischen Ausfluge vom labyrinthischen Gebiete philologischer Vermuthungen auf das idyllische Feld jugendlicher Erinnerungen gewannen. Es sei ferne von uns zu glauben, daß durch die Aneignung unserer Ansicht für die Wissenschaft, oder gar die Welt, viel gewonnen oder durch ihre Ablehnung viel verloren wäre: wir glaubten nur eine Pflicht gegen unsere Fachcollegen zu erfüllen, indem wir unsere Selbstbeobachtung über eine bisher ungelöste, wenn auch unbedeutende, Frage ihrer Prüfung vorlegten.

Kremsmünster, in den Pfingstfeiertagen 1870.

Beda Piringer.

Lehrpersonale
des k. k. Gymnasiums im Schuljahre 1870.

Professoren und Lehrer im Lehrkörper:

Name	Dienst-jahre	Lehrfach	Classe	Wöchentliche Stundenzahl	Anmerkungen
1. Beda Piringer Stiftscapitular	32	Griechische Sprache	VIII.	5	Gymnasial-Director; Stifts-Archivar.
2. Columban Fruhwirth „	30	Religionslehre	I. II. III. IV.	8	Abtei-Secretär.
3. Amand Baumgarten „	24	Deutsche Sprache	V. VII. VIII.	8	Stifts-Bibliothekar.
4. Cölestin Ganglbauer „	24	Religionslehre Philosophische Propädeutik	V. VI. VII. VIII. VII. VIII.	15	Convicts-Director.
5. Romuald Lang „	24	Geschichte und Geographie	V. VI. VII. VIII.	12	
6. Sigmund Fellöcker „	19	Physik Mineralogie	III. IV. VII. VIII. III. V.	I. Sem. 15 II. „ 11	Correspondent der k. k. geologischen Reichsanstalt; Director des Hospitals zum heil. Vincenz.
7. Gabriel Strasser „	18	Mathematik	V. VI. VII. VIII.	11	Astronom.
8. Leonard Achleuthner „	17	Lateinische Sprache	V. VIII.	11	Gymnasial-Bibliothekar.
9. Moritz Stöger „	15	Lateinische Sprache Griechische „ Geschichte und Geographie	VI. „ IV.	14	
10. Petrus Klinglmayr „	12	Lateinische Sprache Griechische „	VII. V. VII.	14	Convicts-Präfect
11. Gunther Mayrhofer „	7	Lateinische Sprache	II. IV.	14	Convicts-Präfect.
12. Isidor Kurz „	6	Mathematik Geographie	I. II. III. IV. I.	15	
13. Paulus Proschko „	5	Lateinische Sprache Griechische „	III. III. IV.	15	
14. Lambert Guppenberger „	4	Deutsche Sprache Geschichte und Geographie	II. III. IV. VI. III.	16	Convicts-Präfect.
15. Erenbert Gerstmayr „	1	Lateinische Sprache Deutsche „	I. „	12	Lehrte auch wöchentlich 2 Stunden Englisch.
16. Claudius Viehaus „	6	Naturgeschichte Geschichte und Geographie	I. II. V. VI. II.	II. Sem. 9 I. „ 11	Lehrte auch wöchentlich im I. Sem. 4, im II. 3 Stunden Stenographie.
Nebenlehrer:					
17. Marcus Holter „	24	Französische Sprache	durch alle Classen	6	
18. Joseph Dümler weltlich	18	Kalligraphie Zeichnen	I. II. durch alle Classen	4 verschieden	Zeichenlehrer an der vierclassigen Volksschule und im Convicte.
19. Adalbert Proschko „	12	Gesang	durch alle Classen	8	Lehrer an der vierclassigen Volksschule.
20. Anton Capello „	10	Gymnastik, Fechten und Schwimmen	durch alle Classen	verschieden	

